ИСКУССТВО КИНО

7
1953

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ИСКУССТВО КИНО

№ 7
ИЮЛЬ
1953

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

Л. Компаниец. Судьба Марины 3

ВОПРОСЫ КИНОДРАМАТУРГИИ

Б. Ростоцкий. Живой опыт мастера 44
Я. Эльсберг. Отрицательное и положительное в сатире 59

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ

А. Буров. Типическое и индивидуальное 69
В. Строева. Образ великого акына 81
И. Маневич. Спектакль на экране 90

ТВОРЧЕСКАЯ ТРИБУНА

В. Легошин. Искусство дубляжа 99
Б. Небылицкий. Проблема типического в документальной кинематографии 111

ЗА РУБЕЖОМ

А. Ковач. Венгерская кинодраматургия 117

Венгерские кинематографисты в Москве:
Е. Серени, М. Келети, К. Латабар 125

На обложке — кадр из фильма «Чук и Гек»

«ИСКУССТВО»
Москва 1953

Л. КОМПАНИЕЦ

СУДЬБА МАРИНЫ

Раннее майское утро. Солнце бросает на землю розоватые отсветы. В зелени, в цветении на пригорке стоит село. Внизу блестит речка; плавают колхозные гуси, плещется рыба.

Не спит село в этот ранний час. Оно разбужено песней девчат, перестуком топоров и жужжанием пил — плотники возводят в центре новые постройки.

В цветущем саду стоит белый дом, крытый железом. Из дома выходят две женщины. Одна из них загорелая, большеглазая, лет тридцати пяти,— Марина Власенко, вторая — совсем еще юная девушка, дочка Марины — Галинка. Их до калитки провожает собака.

— Назад, Серко! Назад, иди домой! — смеется девушка, ласково отталкивая пса.

У дома с вывеской «Правление колхоза «Перемога» села Лебедивки, Винницкой области» стоит грузовая машина. В ней рассаживаются колхозницы. На плечах сапки, в руках узелки с едой.

Возле кабины, облокотясь на дверцу машины, стоит шофер — молодой хлопец с самоуверенным лицом. Фуражка лихо сбита на затылок, из-под нее вьются кудри. О такой внешности обычно говорят: «Первый парень на деревне». Он явно кого-то ждет.

Подходит пожилая сухопарая женщина — звеньевая Ивга, спрашивает:

— Все, что ли, Павло?

— Нет, еще не все.

Павло заметил идущих по улице Марину и Галинку. Он сразу оживился, молодцевато поправил фуражку.

Марина задержалась у почтового ящика, висящего на стене правления.

— Вы что, мамо? — спрашивает Галинка.

— Иди, доню, я сейчас. Батьке письмо отправлю.— Вынимает из-за лифа синий конверт и, прежде чем опустить его в ящик, внимательно перечитывает адрес: «Киев, Сельскохозяйственный институт, студенту Терентию Тихоновичу Власенко».

Галинка подходит к машине. Павло предупредительно распахивает перед ней дверцу:

— Прошу в кабину, Галина Терентьевна!

Галинка смутилась. Видно, что ей очень хочется сесть в кабину, но неловко перед женщинами.

— Пускай там тетка Ивга сядут, — говорит она и неохотно лезет в кузов.

Павло садится в кабину, всердцах захлопывает дверцу. Недовольно глядя на задержавшуюся у почтового ящика Марину, он дает продолжительные гудки.

Женщины кричат:

— Марина, скорее!

Опустив письмо, Марина подбегает к грузовику. К ней тянутся дружеские руки, помогая забраться в кузов.

— Поезжай, Павло! — командует Ивга.

Машина трогается.

Звонким чистым голосом Галинка запевает песню. Женщины подхватывают припев.

* * *

Здание Сельскохозяйственного института в Киеве.

Весна. Яркий солнечный день. В приинститутском саду много студентов. Они ходят по дорожкам, сидят на скамейках, углубившись в учебники.

На цветущей аллее показалась веселая группа студентов. Среди них выделяется красивый широкоплечий человек лет тридцати шести.

Навстречу идет элегантная девушка в светлом костюме. Увидев ее, широкоплечий студент отделяется от группы товарищей и подходит к девушке:

— Женечка, здравствуйте! Какая вы сегодня красивая! Как в песне: «Моя квітка невеличка, чорні брови, біле личко!»

— Перестаньте, Терентий Тихонович! Я для вас сейчас официальное лицо — корреспондент газеты... Пришла по делу. Пойдемте, сядем.

Терентий и Женя садятся на скамью.

Женя. Мне нужно написать очерк о вас — выпускниках. Была уже у директора, говорила со студентами. Знаете, Терентий Тихонович, я думаю начать этот очерк с самой интересной биографии одного из выпускников. Как вы на это смотрите?

Терентий. Что ж, это неплохо... (Шутливо.) Могу даже предложить кандидатуру. (Достает из бумажника фотографию, держит ее перед собой.) Вот... Этот парень работал в колхозе бригадиром, уставал как чорт, а после целого дня труда бежал, как мальчишка, в вечернюю школу, мечтал о поступлении в институт. И добился своего: получил высшее образование, стал агрономом... Казалось бы, чего еще желать? Но парень этот упрям. Теперь он хочет стать ученым. Будет сдавать кандидатский минимум и писать диссертацию... Что, разве не интересная биография?

Женя. Интересная! Покажите, кто это? (Берет фотографию и видит изображение Терентия.) Да, этот парень заслуживает того, чтобы о нем написать!

Терентий (смеясь). Что вы, что вы, Женечка, я пошутил! Мне слава не нужна, я не из таких... А вот небольшая помощь очень нужна. Видите ли, я выбрал тему для своей диссертации и хотел бы проконсультироваться у авторитетного человека, который...

Женя (перебивает, живо). Мой отец для вас авторитет?

Терентий. Конечно! Профессор Юрченко! Он пять лет учил меня в институте.

Женя. Тогда все очень просто. Приходите сегодня вечером к нам часов в восемь.

Терентий. Спасибо, Женечка! Эх, я чувствую сейчас такую силу в себе, что мог бы горы перевернуть! Но для кого мне работать, стремиться дальше? Я...

Подошел вихрастый студент с письмом в руке:

— Извините. Терентий, тебе письмо.— Студент отошел.

Терентий бегло взглянул на знакомый нам синий конверт из Лебедивки, потом на Женю.

Женя. Читайте, я подожду.

Терентий. Это не к спеху... Так, от одного приятеля. (Небрежно сунул конверт в карман.)

Женя (встает). Мне пора. Проводите меня до автобуса.

Группа студентов в том же саду. Веснущатая девушка — Тоня Гаевская — мечтательно говорит друзьям:

— И подумать только — через несколько дней я буду работать в родном колхозе! Уехала из села Тонькой, а приеду агрономом Антониной Александровной! Здóрово, ребята?

Студент в очках. Здóрово, Тонька!

Смех. Подходит Терентий.

Тоня. И вдруг через несколько лет я выведу новый сорт пшеницы!

Терентий (смеясь). Выведи сначала свои веснушки, а потом уже за пшеницу принимайся.

Тоня. Я и так симпатичная. Правда, Сережа?

Студент в очках. Не слушай его, Тоня. Веснушки — поцелуи солнца, а солнце для агронома — первый друг.

Вихрастый студент. Терентий, а у тебя какие планы на будущее?

Терентий. Еду в село, как и все... Там наше будущее — в кропотливой и почетной работе колхозного агронома!

* * *

Домашний кабинет профессора Юрченко. Шкафы с книгами, на стенах — коллекции засушенных растений, портреты Павлова, Дарвина, Докучаева, Лысенко. Над столом увеличенная фотография Жени.

Профессор смотрит в микроскоп, время от времени что-то записывает.

Входит Женя.

Женя. Папа, ты вечером дома?

Профессор. Дома. А что?

Женя. К нам придет Терентий Тихонович.

Профессор (не отрываясь от работы). Ты хочешь сказать — к тебе? Это частое явление в нашем доме.

Женя. Нет, не ко мне, а именно к тебе.

Профессор (многозначительно посмотрел поверх очков на Женю). А-а, понимаю!

Женя. Нет, нет... то есть, пока нет... Дело в том, папа, что Терентий Тихонович собирается писать диссертацию и хочет просить, чтобы ты проконсультировал его по выбранной теме... Ты ведь поможешь ему?

Профессор. Да, конечно. Как всякому молодому человеку, который стремится к науке.

Женя (с упреком). Как «всякому»!?

Профессор отодвинул микроскоп, подошел к Жене, обнял ее:

— Дочь моя, наука не менее разборчива, чем ты. Ей тоже нужен не всякий. Она отвечает взаимностью только тому, кто предан ей без остатка. (Задушевно и серьезно.) Хорошо сказал об этом Павлов: наука требует от человека последовательности, терпения и скромности, великой страсти и всей его жизни... Если Терентий Власенко обладает этими качествами, он будет ученым.

Женя (горячо). Будет! Он способный человек!

Профессор. А на мою помощь он может рассчитывать всегда. Но (улыбнувшись) учти: не потому, что он — «не всякий».

* * *

Комната студенческого общежития.

Терентий в новом костюме завязывает перед зеркалом яркий галстук. Перекладывает из старого пиджака в новый нужные ему предметы. Из одного кармана достал авторучку, из другого — деньги, из третьего — синий конверт, о котором, очевидно, забыл. Повертел конверт в руке, присел на стул, распечатал. Крупные строчки письма:

Дорогой Терентий! Нашей Галинке вчера исполнилось семнадцать. Приняли ее в комсомол. Работает она вместе со мной в звене тетки Ивги. Такая стала проворная да красивая, что хлопцы все пороги пообивали. Есть еще новости: наш председатель Гнат Подкова скоро приезжает с курсов. Получил ли ты деньги, что я недавно послала? Напиши, когда ждать тебя после института домой.

Любящая тебя Марина

Терентий задумчиво смотрит на конверт. Встает, идет по комнате. Видно, что бесхитростное письмо жены вывело его из равновесия. Смотрит на часы. Стрелка приближается к восьми. Решительным жестом, как бы желая освободиться от ненужной слабости, Терентий кладет письмо в подвернувшуюся под руку книгу, закрывает ее. На обложке название: «Основы дарвинизма».

* * *

Такую же книгу раскрывает женская рука.

Над книгой склонилась Марина. Рядом сидит Галинка. На столе, среди книг, недовязанный шарф. На стенах много фотографий.

Просторная горница. В переднем углу обрамленный вышитым полотенцем портрет Сталина.

Вечер. В открытые настежь окна из палисадника заглядывают ветви деревьев.

М а р и н а. Галю, где мы остановились?

Г а л и н к а. На семьдесят пятой странице.

М а р и н а (листает книгу). Ага... Вот здесь... (Читает.) «Мимикрия — один из ярких примеров приспособленности организмов к условиям существования». Галю, запиши слово «мимикрия».

Галинка берет тетрадь, на которой крупным почерком написано: «Непонятные слова», открывает ее и в столбик слов: «эволюция», «аналогия», «эмбриология» старательно заносит: «мимикрия».

За окном послышались звуки баяна. Они становятся громче и настойчивей. Марина поднимает от книги голову.

М а р и н а. Опять Сашко. (Улыбнулась.) Одинокая бродит гармонь!

Г а л и н к а (прыснула). Вот прицепился! Пусть играет, не выйду! Читайте, мамо!

Улица села, освещенная электрическими фонарями.

У палисадника вдоль хаты Марины ходит Сашко — некрасивый парень с подвижным лицом, «личный кучер» председателя колхоза. Поглядывая на раскрытые окна, он играет на баяне и поет, выманивая Галинку из хаты. Пес Серко, положив голову на лапы, дружелюбно следит за Сашком. Сашко поет:

Играет часто в жилах кровь
От женской пары глаз.
Но настоящая любовь
Приходит только раз.

Подождал. Галинка не выходит. Переменил мотив:

Любовь — это синее море,
Любовь — это есть океан.

Через улицу к дому Марины направляется расфранченный шофер Павло. Сашко, завидев Павла, продолжает:

Любовь — это вечное горе,
Любовь — это страшный обман.

Шумно вздохнул баян.

С а ш к о. Моя песня спета, Серко. Павло идет... Любовь зла — полюбишь и Павла! (Вскинул баян на плечо и зашагал прочь.)

Марина и Галинка в горнице.

Марина читает: «Для ветроопыляемых растений характерны следующие особенности...»

Осторожный кашель за окном прервал чтение. Галинка замерла, насторожилась. Марина выглянула в окно.

Теперь вместо Сашка вдоль палисадника ходит Павло. К нему подбежал Серко и, признав старого знакомого, завилял хвостом.

М а р и н а. Павло Евтушенко, Галю.

Галинка смутилась:

— А чего б то был Павло? — С деланым равнодушием: — То, наверно, Серко с цепи соскочил, пойду привяжу.

— Ох доню, доню, давно ты этого «серка» к себе привязала! — вздохнула мать.

Галинка окончательно смутилась:

— Такое скажете, мамо!

Медленно, словно ей очень не хочется выходить из хаты, она направилась к двери. И сразу же за дверью послышался быстрый, нетерпеливый топот ее каблучков.

Марина продолжает заниматься. Скрипит дверь. Кто-то вошел в сени.

М а р и н а (не отрываясь от книги). Нету Галинки, ушла!

На пороге звеньевая Ивга.

И в г а. Здравствуйте в вашей хате!

М а р и н а. А, Ивга Степановна! Проходи, садись. Я думала — опять женихи к Галинке.

И в г а. Дочь невеста — матери хлопоты.

Марина отодвинула книгу, взяла недовязанный шарф. Вяжет.

И в г а (кивнула на вязанье). К зиме уже готовишься? Ишь, какой шарф красивый, с красной каемочкой!

М а р и н а. Это я Терентию...

И в г а. Ждешь?

М а р и н а. Жду... А ты, Ивга, любила мужа в молодых летах?

И в г а. Згадала баба, як дівкою була! У меня сейчас не любовь, а Мотря в голове! За этим к тебе и пришла. (Хлопнула себя руками по коленям.) И за что меня бог наказал этой Мотрей! Второй день на работу не выходит! Сама дома сидит и Матвея своего возле юбки держит!

М а р и н а. Поговори с ней покруче, ты же звеньевая.

И в г а. Не могу я с этим пережитком капитализма беседовать! За себя не ручаюсь! Все наше звено назад тянет. Марина, воздействуй ты на нее.

Марина. Может, парторг бы с ней поговорил?

Ивга. Сначала ты, она тебе кума.

Марина. Что ж, завтра поговорю.

* * *

Утро. Из своей хаты вышла Мотря Бойко — молодая, крепкая женщина. Она вся сгибается под тяжестью мешков и корзин. У калитки лицом к лицу столкнулась с Мариной. Попятилась было назад, но отступать уже поздно.

Марина (с иронией). Что это ты, кума, в поле так много еды набрала? За десятерых работать собираешься?

Смутившаяся в первую секунду Мотря быстро обрела свойственную ей бойкость.

Мотря. Мне работы хватает. Это тебе больше всех нужно!

Марина. Добрые люди в поле идут, а ты на базар?

Мотря. Я минимум трудодней выработала, теперь сама себе хозяйка!

Марина. Пока ты в нашем звене, колхоз над тобой хозяин. (Преграждает ей дорогу.)

Мотря. Пусти! По какому праву честных колхозников прищемляешь? Я законы знаю! Я к парторгу пойду!

По улице, поднимая клубы пыли, мчится мотоцикл с коляской.

Марина. А вон сам парторг едет! Тебе никуда и ходить не надо! (Машет рукой приближающемуся на мотоцикле парторгу.) Тарас Васильевич, остановись, тут к тебе Мотря вопросы имеет!

Мотря, не ожидая такого оборота дела, растерялась.

Мотря. Какие могут быть вопросы? В поле спешить надо, а не собрания устраивать. (Быстро побежала в дом, забыв на земле одну из корзин.)

Из корзины высовывается петух и победно кричит навстречу приближающемуся парторгу: «Ку-ка-ре-ку!»

Марина смеется. Тарас Чумак подошел, поздоровался. Смотрит вслед убегающей Мотре, переводит взгляд на оставленную корзину. Все понял. Тоже смеется.

— Как будто вопросов больше нет?

Марина. И что нам с этой Мотрей делать, Тарас Васильевич? Как замуж вышла, совсем другая стала: ей бы только свое порося, свой огород, а колхоз хоть гори!

Тарас. Хорошо бы ее в стенгазете пробрать.

Марина. Стишком надо... Сильно действует!

Тарас. Сашка попросим. Он мастер по этой части.

Из калитки осторожно выглядывает Матвей Бойко, тихий, застенчивый, огромного роста человек.

Матвей (очень деликатно). С добрым утром, граждане! Извиняюсь, тут жена где-то корзину оставила.

Тарас (подняв корзину с земли, протянул Матвею). Работящая у тебя жена, Матвей, с петухами встает!

Матвей (понял насмешку, но не подает виду). Да ведь как же! Сами знаете, Тарас Васильевич, в сельском хозяйстве иначе нельзя. Домашняя птица против долгоносика — первое дело.

Тарас. Какой долгоносик? Откуда ты его взял?

Матвей. Так может появиться, гарантии ведь нету! Вот жинка на предстоящую борьбу с ним и организовала свою домашнюю птицу. Пускай куры вредного жука клюют: им удовольствие, а колхозу польза.

Марина. Заврался!

Тарас. А почему ты на работу не идешь?

Матвей (развел руками). Недомогание... Колет где-то в районе поясницы.

Тарас. Ай-яй-яй! «Болить бік девятий рік, та не знаю, в якім саме місці»... Вот что: если сегодня улучшения не почувствуешь, приходи завтра ко мне на прием. Я тебя выслушаю, пропишу, что следует... Одним словом, вылечим... Понял?

Матвей. Понял. (Скрылся за калиткой.)

Тарас. Что с мужиком сделала, вредная баба!.. Ты в поле, Марина Панасовна? Садись, подвезу!

Марина садится в коляску. Мотоцикл трогается.

Из калитки вышли Матвей и Мотря.

Мотря (злобно смотрит вслед мотоциклу). Сначала подъехала, а потом поехала! Видал, как люди устраиваются?

Матвей (робко). Хватит, Мотря, пойдем на работу... Бросай ты свои базары! Чего жадничаешь? Ведь все у нас есть.

Мотря. А тебе лишний рубль помешает? Запас кармана не ломит.

Матвей. В девушках ты про запасы не говорила. Все больше про любовь...

Мотря. В девушках я у отца-матери жила. А сейчас у меня свой дом!

Матвей. На свой дом — свое время... Пойдем на работу!

Мотря. А ты мне машину подал?

Матвей. Пойдем, Мотря, пойдем! Нехорошо. Парторг уже на прием пригласил, а не сегодня-завтра председатель приезжает.

* * *

Июльский день. По дороге вдоль созревающих колхозных хлебов едет тачанка, запряженная парой коней.

Вдалеке стелется дым уходящего поезда.

На козлах тачанки Сашко. Он везет со станции в колхоз приехавшего с курсов председателя Гната Подкову.

Гнат. А что еще в колхозе нового?

Сашко. Животноводство поднимаем, Гнат Петрович... Быка купили.

Гнат. Какого быка?

Сашко. Синтиментального.

Гнат. Чего, чего? Какого?

Сашко (увлеченно). Здоровенный! Весь розовый, в белых пятнах. (С фамильярностью приближенного к начальству человека.) Будто не знаете? А еще на курсах были! Порода есть такая — синтимental!

Гнат (хохочет). Симментал, а не синтимental! Эх ты, Сашко!

Сашко (видя, что попал впросак, отшучивается). Вы, председатель, надо мной не смейтесь. (Кивнул на козлы.) Я по своей должности выше вас сижу.

Гнат (добродушно). Скоро ты у меня со своей «высокой» должности полетишь.

Сашко (опешил, со всего разгона осадил коней). Как вас понять? За мной вины нету.

Гнат. Легковую машину покупаю. Понял?.. Теперь, брат Сашко, на твоем транспорте за жизнью не угнаться.

Сашко. А я как же? Три года вашим личным кучером был.

Гнат. Думай. Тебе с твоего «высокого» места виднее!

Тачанку обгоняют автомашины. Навстречу едут подводы. Гнат заметил у обочины дороги мотоцикл.

— Вот хорошо, Тарас здесь. А ну, Сашко, останови!

Расстроенный Сашко остановил лошадей. Гнат вылез из тачанки, кричит:

— Э-э-эй, бригадир!

Из пшеницы показался Тарас Чумак. Обрадовался:

— А-а, хозяин прибыл!

Подошел. Обнялись.

Тарас. Покажись, какой ты стал? (Осматривает его.) Подковался малость на курсах?

Гнат (смеется). Фамилия моя такая — Подкова. Нет-нет, да и подковаться надо. А не подкуешься во-время, хромать начнешь, отстанешь... (Указывает на посевы.) Неплохо, вижу, без меня хозяйничали!

Тарас. Скоро жнива начинаем. (Держит в руке колосья.) Зерно в колоске — не спи в холодке! Ну, вечером обо всем поговорим. Поеду по бригадам посевы осматривать. (Садится в мотоцикл, заводит мотор.)

Гнат (вскочил в тачанку). А ну, Сашко, включай наши две силы!

Сашко (взмахнул кнутом). Гаття, гаття, бисовы души!

Кони понеслись по дороге.

Тачанка едет вдоль свекловичных плантаций. Словно диковинные цветы, пестреют в поле разноцветные платки и кофты колхозниц.

У края плантации полевой стан. К бочке подошла Марина, пьет воду.

Слышен голос Гната:

— Здравствуй, Марина Панасовна!

Марина обернулась. К ней подходит Гнат. Вдалеке стоит его тачанка.

Гнат. Узнаешь?

Марина (вытерла руки, испачканные землей, приветливо здоровается). С приездом, Гнат Петрович!

Гнат (радостно смотрит на Марину). Ну, как тут у вас?

Марина. Все по-старому.

Гнат. Как по-старому? А твой опыт?

Марина. Откуда ты знаешь?

Гнат. Сашко дорогой проинформировал... Какой же опыт? Расскажи.

Марина. Получится — расскажу.

Гнат. На опыт решилась, а звено взять до сих пор не решаешься. (Осторожно.) Терентий пишет?

Марина. Редко... Некогда ему, ученье заканчивает.

Гнат. Скоро, значит, приедет?

Марина (наклонилась, сорвала придорожную травинку, рассматривает ее). Не знаю... Про это ничего не пишет... Ну, я побегу!

Гнат. Подожди... Полгода тебя не видал!

И так явно просквозило в этих словах затаенное чувство, что Марина пристально и строго посмотрела на Гната.

Марина. Некогда. Вон уже Ивга зовет.

Ушла. Гнат долго смотрит ей вслед. Тихо говорит:

— Все такая же!

* * *

Сельский клуб. Ярко горит электричество. В фойе на возвышении играет духовой оркестр. Музыканты самого различного возраста: старики, молодежь, ребятишки. У всех необычайно серьезные лица.

Принаряженные колхозники проходят в фойе. Среди них Ивга, Килина, Гнат, Тарас, Павло с Галинкой.

В дверь с надписью «Библиотека» прошла Марина.

Библиотека. За столом колхозники читают газеты, играют в шахматы. Сюда доносится музыка духового оркестра.

Библиотекарь Вера принимает от Сашка книги. К барьерчику подходит Марина.

В е р а. А я тебе, Сашко, Горького приготовила.

С а ш к о. Спасибо... Дайте еще учебник: «Как управлять автомобилем».

В е р а. Зачем тебе? Ты же лошадьми управляешь.

С а ш к о. Переквалифицируюсь: меняю вожжи на руль.

М а р и н а (заинтересовалась). Что это тебя заставило, Сашко?

С а ш к о. Колхозная действительность... Гнат Петрович скоро легковую машину покупает.

В е р а. Тебе-то что? Ты же кучер.

С а ш к о. Сегодня кучер, завтра шофер, а там, смотришь, и тракторист. В колхозе все возможно.

Марина слушает, улыбается.

С а ш к о (взял книгу, покосился в сторону Марины). Так что напрасно некоторые недальновидные женщины такого зятя теряют.

Вращая книгой, как рулем автомобиля, Сашко выходит из библиотеки.

В е р а. Вот зубоскал!

М а р и н а. Нет, не зубоскал, Вера... Хороший хлопец! Его только не сразу разглядишь.

В е р а (вычеркивает в карточке названия принятых у Марины книг). Ишь, сколько прочитали! Так вы, Марина Панасовна, скоро своего мужа догоните!

— Что ты, Вера,— вспыхнула Марина.— Много мне еще учиться надо, чтобы до Терентия дорасти! — Оглянулась на читающих колхозников, говорит тихо и доверительно: — Хочу я у тебя, Вера, опять спросить про одно непонятное слово...— Развернула тетрадку с непонятными словами, пробежала глазами: — Вот... Что такое ми-ми-кри-я?

— Сейчас разберемся. — Вера достала с полки том энциклопедии. Найдя нужное слово, читает вслух: — «Мимикрия — непроизвольное подражательное воспроизведение некоторыми животными в целях самозащиты форм и окраски других животных или окружающей среды».

Марина вдумывается.

В е р а. Непонятно? Ну вот вам простой пример из жизни природы: муха подделывается под цвет и форму других, более сильных насекомых, чтобы не отличаться от них. Так ей легче существовать.

Марина улыбнулась, поняла. Но поняла по-своему:

— Хитрая муха! Выходит, она обманом живет?

В е р а. Не только мухи... Бывает — и люди. Вот послушайте. (Читает.) «В переносном смысле: мимикрия — беспринципное приспособление к окружающим общественным условиям».

Марина выходит в фойе клуба. Здесь возле свежего номера стенной газеты толпятся колхозники. Слышен дружный смех.

Под руку вошли Мотря и Матвей.

М о т р я (Матвею). Кого-то протянули в газете, пойдем, глянем.

Колхозники предупредительно расступаются, давая им дорогу.

Мотря и Матвей у газеты. Они видят карикатуру: Мотрина хата. Из одного окна выглядывает курица с головой Мотри, из другого — петух с головой Матвея. У хаты стоит Гнат Подкова.

Под карикатурой текст частушки:

Г н а т. На работу поутру выходите в поле!
М а т в е й. Я работать не могу, на жаре тем боле.
М о т р я. В холодочке посидим, отдохнем к тому же.
Предколхоза, не тревожь ни меня, ни мужа!

Сашко, растягивая баян, уже поет частушку. Хохот усиливается.

Дед Ничипор (Матвею). Эх, Матвей Гаврилович, обидно за наше мужское сословие! Что с тебя баба сделала! Весь колхоз смеется!

Матвей, круто повернувшись от газеты и ни на кого не глядя, быстро идет к выходу. Мотря за ним:

— Куда? Оставайся, виду не показывай! Это маринина работа, я знаю!

Матвей (с несвойственной ему решимостью). Пусти! (Уходит.)

Тарас и Гнат давно уже наблюдают за Мотрей и Матвеем.

Гнат. Взяло за душу!

Тарас. Да, крепко. (Выходит вслед за Матвеем.)

— Товарищи колхозники, не расходитесь, сейчас танцы будут! — кричит заведующий клубом. — Музыка, вальс!

Оркестр заиграл вальс. Молодые хлопцы — трактористы, бригадиры, ездовые — приглашают девушек танцевать. Пары закружились в вальсе.

Тарас вышел из клуба. Посмотрел по сторонам — Матвея нет. Идет по улице. В открытом окне чайной видит Матвея. Тот сидит за столом, подпер голову руками. Думает. Перед ним пивные бутылки.

Тарас заходит в чайную. Сюда из клуба доносятся звуки вальса.

Матвей (официантке). Еще сто грамм!

Тарас подсел к столику Матвея. Тот не обращает на Тараса никакого внимания. Официантка подает стакан с водкой. Тарас кивнул на стакан:

— А у Мотри спросился?

Матвей (не глядя на Тараса). У меня своя голова на плечах. (Выпивает водку.)

Тарас. Была когда-то... А как женился ты на Мотре, пошел к ней в приймы, так и попал под ее власть... Засосало твою Мотрю собственническое болото, и тебя засасывает.

Матвей (захмелев). А вы что, вытащить хотите?

Тарас. Хотим... Посмотри, все в колхозе трудятся. Даже старухи, и те занятие себе нашли. А ты три дня работаешь, три дома сидишь. А ведь не лодырь по натуре.

Матвей. Знаете что, бригадир? Идите вы... по своим делам!

Мотря заглядывает в дверь чайной, прислушивается.

Тарас (заметив Мотрю, продолжает). Смотри, Матвей, доиграешься, исключат вас с женой из колхоза.

Мотря быстро скрывается за дверью.

Матвей. А как вы меня исключите из колхоза, когда здесь — все мое, с детства знакомое? Каждая стежка мною протоптана, каждая былинка в поле родная... Как вы меня исключите?

Тарас. Пустые слова! А на деле ты только за свою хату да за своего поросенка держишься.

Матвей. Вы меня не агитируйте... (Подозвав официантку, расплачивается.) «Исключим из колхоза!» (Идет к выходу, останавливается на пороге, пьяным жестом ударяет себя кулаком в грудь.) А может, эта грудь для трудового ордена предназначена?! (Поворачивается и выходит из чайной.)

На крыльце чайной к Матвею подскочила Мотря:

— Ишь, разгулялся!

Матвей. А если я с горя!

Он отстраняет ее, переходит улицу. Едет машина.

Мотря (хватает Матвея за руку). Куда ты лезешь, пьяный дурак?

Матвей. Пьяный проспится, а дурак никогда!

Мотря. Иди домой, живо! (Толкает Матвея.)

Матвей. Не трожь!

Мотря. Ты на кого голос поднимаешь, мокрая курица?

Матвей. Не трожь, говорю! Я тебе покажу — «предколхоза, не тревожь ни меня, ни мужа!» А меня растревожили! (Всхлипнул.) Мою сердечную струну задели!

Из боковой улицы выбежала рассыльная колхоза Настуська — подросток с короткими белыми косичками.

Настуська (Мотре). Тетку Марину не видали?

Мотря (злобно). Глаза б мои ее не видали!

Настуська отшатнулась от Мотри и побежала вдоль улицы.

Настуська отчаянно стучит в дверь маринииной хаты:

— Тетка Марина, тетка Марина!

Из соседней хаты выглянула старуха:

— Чего ты ломишься? Она с Галинкой в клубе... Шо сталося, Настуська?

— Молния!

Старуха крестится:

— Свят, свят, а я и не бачу! Очи старые стали, та и грому шось не чуть... Куда вдарила?

Настуська сделала страшные глаза, махнула рукой и помчалась дальше.

Настуська бежит по улице села.

В клубе продолжается веселье. Оркестр играет польку. Мелькают пестрые широкие юбки девчат.

Обмахиваясь платочком, сидит раскрасневшаяся от танцев Галинка. К ней подлетел Сашко:

— Прошу левую ручку!

Галинка. Дай отдохнуть, потанцуй с другими... Несерьезный ты хлопец, Сашко! Всегда балагуришь, глупые частушки про любовь сочиняешь. Если ты полюбишь, тебе не поверит ни одна девушка.

Сашко (серьезно). Точно... Вот я сейчас люблю, а мне не верят.

Галинка (смеется). Кого же ты любишь?

Сашко заметил подошедшего сбоку Павла. Галинка его не видит.

Сашко. Коней своих люблю, вот кого!

Галинка (обиженно). Ну, тогда с ними и танцуй. (Встала, заметила Павла.) Пойдем, Павлуша, полечку!

Павло увлекает Галинку в круг танцующих.

Сашко обводит глазами зал: кого бы пригласить? Всех девчат расхватали хлопцы.

В фойе входит дед Ничипор.

Сашко (подбежав к нему). Разрешите?

Дед Ничипор. А як же! (Положил руку на плечо Сашку и танцует с ним «за барышню».)

На скамейке, глядя на танцующих, сидят Марина, Килина, Ивга. Подходит Гнат.

— Марина Панасовна, вспомним молодость! Прошу!

Марина (с озорством). А что ж, и пойдем!

Сходятся и расходятся в танце пары. Павло ведет Галинку. Он танцует с таким видом, как будто делает трудную и серьезную работу и решил не только выполнить, но и перевыполнить ее.

Гнат и Марина танцуют легко, задорно, весело.

— Помню я Марину молодой,— говорит Ивга Килине, следя глаза-

ми за танцующей парой.— Два жениха по ней тогда вздыхали: Терентий и Гнат.

Килина. Было такое...

Ивга. А она Терентия выбрала... И чем он ее взял?

Килина (авторитетно). Красотой.

Ивга. Да, Гнат Петрович личностью ему уступает. Нет в нем той наглядной красоты.

Килина. В душе она у него запрятана.

Ивга. Так... Человек по характеру золотой... И скажи, Килина, как он Марину любил! Дожил до совершенных годов, а так и не женился!

Гремит полька. Кружатся пары.

Вдруг, словно буря, с испуганным лицом в фойе ворвалась рассыльная Настуська:

— Тетка Марина! Тетка Марина!

Расталкивая танцующих, она подбежала к Марине.

— Тетка Марина, вам — молниеносная телеграмма!

Музыка оборвалась. Марина изменилась в лице, отняла руку от плеча Гната. Галинка подбежала к матери. Вокруг застыли танцоры. Все смотрят на Марину.

Марина держит телеграмму, боясь распечатать.

Гнат. Что там стряслось, Марина Панасовна? Читай скорее!

Марина медленно развернула телеграмму. Прочла. Заволновалась еще больше, прижала руку к груди и негромко сказала:

— Едет! Терентий едет!

Оркестр снова грянул польку.

На высокой ноте полька переходит в пронзительный гудок паровоза.

Мчится поезд. У открытого окна Терентий Власенко. За окном мелькают огни.

* * *

Хата Марины празднично убрана. Над фотографиями повешены новые рушники. Цветы в кувшине.

Возле Марины суетится Галинка. Она поправляет оборки шелкового платья матери, укладывает в прическу ее светлые косы.

— Ой, мамочко-голубочко, какие вы у нас красивые, батько вас и не узнает! — любуется Галинка матерью.— Дайте я вам еще свою брошку приколю! — и прикалывает к вороту ее платья наивную, дешевую брошку.

Во дворе послышался шум подъехавшей тачанки. Залаял Серко.

Галинка кинулась к окну:

— Батько! — и выбежала из хаты.

Во дворе слышны голоса Терентия и Галинки:

— Галинка, дочка!

— Таточку!

Марина бросилась к двери, сильным рывком распахнула ее и замерла, прислонившись к косяку.

В открытую с улицы дверь ярко светит солнце.

По стене сеней медленно движется тень входящего в дом Терентия.

Вот тень передвинулась в комнату и закрыла собою светлое солнечное пятно на полу.

В хату вошел Терентий.

Марина кинулась к нему, прижалась к груди и беззвучно заплакала.

Терентий (гладя ее голову). Успокойся, Марина... Ну чего ты?

В дверях стоит Галинка с отцовским чемоданом. Счастливыми глазами она смотрит на отца и мать.

Вечер. Веселая, оживленная Марина в том же шелковом платье с брошкой у ворота хлопочет у стола.

В хате много гостей: Тарас, Гнат, Павло, дед Ничипор, Килина, Ивга, старуха-соседка, парни и девушки.

Сашко играет на баяне.

У окна сидит Терентий. Около него Павло.

Павло. Как вам известно, Терентий Тихонович, я — шофер, не чета какому-нибудь кучеру. Принадлежу, как говорится, к местной сельской интеллигенции. Так же, как и вы... Поэтому я счел бы за честь породниться с вами... У нас с вашей супругой нет взаимопонимания по данному вопросу. Как это ни странно, она меня недолюбливает.

Терентий молчит, занятый своими мыслями.

Павло. Так как же, Терентий Тихонович?

Терентий. Потом, Павло, потом.

В другом конце хаты разговаривают женщины.

Старуха-соседка. Дождалась Марина своего счастья!

Килина. И мы дождались: агроном у нас теперь свой будет.

Ивга. Я ему первым делом поставлю ультиматум: вознеси работу хаты-лаборатории на высоту!

Сашко играет на баяне. Возле него — зачарованная игрой Галинка.

— Хорошо ты играешь, Сашко! Так бы закрыла глаза и пошла далеко-далеко... Шла бы, шла и все твою музыку слушала!

Сашко. А открыла бы глаза, увидала меня — и убежала?

Галинка смеется. Подошел Павло. С беспокойством:

— Об чем разговор, если не секрет?

Галинка. Нравится мне, как Сашко играет! Вот если бы и ты, Павло, умел играть!

Сашко. Для музыки не только пальцы... душа нужна.

Несколько секунд Павло и Сашко смотрят друг другу в глаза, и неизвестно, чем бы кончился этот молчаливый поединок, если бы не раздался голос Марины:

— Дорогие гости, к столу! Галю, проси!

Галинка ушла. Павло направился за ней. Его задержал Сашко:

— Павло, научи меня машину водить!

Павло (тоном превосходства). Это дело технической образованности требует.

Сашко. Ты об этом не беспокойся. Теорию я изучу. Мне бы только практику.

Павло молчит.

Сашко. Давай так договоримся: ты меня научишь машину водить, а я тебя — на баяне играть.

Павло (живо). А точно научишь?

Сашко. Как по нотам! В четвертой октаве ре-бемоль будешь брать!

Павло (не понял). Ух, здорово! Ну, ладно, договорились!

Павло с Сашко идут к гостям, усаживаются за шумный, веселый стол.

Поднялся Тарас с рюмкой в руке:

— За хозяина и хозяйку, за счастье в этом доме!

Гости одобрительно зашумели. Терентий встает. К нему со всех сторон тянутся руки с рюмками. Марина обходит стол, чокаясь с гостями. Глядя на Терентия сияющими глазами, она сбоку подходит к нему, протягивает рюмку, ожидая, пока он протянет к ней свою.

Небрежно, через плечо, Терентий чокается с Мариной.

В глазах Марины недоумение. Она растерянно оглянулась вокруг — не видел ли кто? Занятые едой гости ничего не заметили. И только Гнат видел эту сцену, но и он уже опустил глаза, чтобы не смущать еще больше Марину.

Ночь.

Неубранный стол. Гости ушли.

Марина подходит к Терентию, обнимает, заглядывает в глаза.

— Вот ты и дома... Приехал, а тут гости. Так мы ни про что и не поговорили.

Терентий медленно отводит руки жены, встает.

— Сейчас и поговорим...— Волнуясь, прошелся по комнате, садится.— Садись, Марина, чего стоишь? Разговор будет длинный.

Почувствовав недоброе, Марина садится на кровать, следя за Терентием настороженным взглядом.

— Вот что, Марина... — начинает Терентий.

По своей холостяцкой комнате ходит Гнат Подкова.

За окном лунная ночь. Вдалеке слышна песня. Гнат подошел к окну, слушает. Песня ближе:

Копав, копав криниченьку
Неділеньки дві,
Кохав, кохав дівчиноньку
Людям — не собі.
Ой, жаль, жаль непомалу,
Любив дівчину змалу,
Любив дівчину змалу,
Любив та й не взяв.

Задумался Гнат. С улицы слышен голос Тараса:

— Мечтаешь, бобыль?

Гнат. Песни спать не дают.

Тарас. Выходи в сад, посидим.

Гнат и Тарас сидят в садике у хаты. Из открытого окна на них падает свет. Вокруг ночь, тишина. Поблескивают на небе яркие звезды, неясно выступают темные силуэты деревьев.

Тарас. Отвел Килину домой, а сам решил помечтать... Уж больно ночь хороша... Хорошо жить на свете, Гнат! (Помолчал, улыбается.) Мой Петро сегодня говорить начал...

Гнат. Что ж он тебе такое сказал, что ты все улыбаешься?

Тарас. «Та-то».

Гнат. Толковый парень!

Тарас. Растет...

Гнат. Все вокруг растет, Тарас,— урожаи, колхоз... А самое главное — люди. Сколько из нашего села специалистов вышло! Вот и Терентий агрономом стал... Теперь он в колхозе такие дела завернет — на весь район!

Тарас. Не говори «гоп», пока не перескочишь.

Гнат. Это ты к чему?

Тарас. Думаю, справится ли он с работой?

Гнат. Да что ты? Человек пять лет в институте учился. Агроном!

Тарас. Агрономом-то он стал... А вот характер? Помнишь, как он в бригаде работал? Все «я» да «я». Любил покрасоваться, быть на виду. А бригада в хвосте плелась. Видимость одна!

Гнат. Молодой был, зарывался... Годы с тех пор прошли. За пять лет, знаешь, как человек измениться может?

Тарас. Поживем — увидим... А вот за кого я сердцем радуюсь, так это за Марину! Напористая, беспокойная, к науке рвется!

Гнат. И работает хорошо, хотя, правда, пока звезд с неба не снимает.

Тарас. А зачем их с неба снимать? Сейчас Золотые Звезды и на земле есть.

Гнат (вздохнул). Для Марины сейчас самая прекрасная звезда — Терентий... Рада она ему, так вся счастьем и светится.

Марина и Терентий в горнице.

Марина. Разлюбил?

Терентий. Не то, Марина, не то... Понимаешь, духовно я тебя перерос, ин-тел-лек-ту-аль-но! За это время я агрономом стал, а ты и сейчас в звене бураки полешь. Не растешь. А я не останавливаюсь, я посвятил себя науке. Если из-за тебя я останусь в селе, во мне погибнет ученый. Ты же не глупая женщина, можешь ли ты это допустить? А твое положение, если ты поедешь со мной в город? Ко мне будут приходить культурные люди — ученые, профессора. О чем им с тобой разговаривать? (Мягко.) Одна брошка чего стоит!

Инстинктивным движением, как бы защищаясь от слов Терентия, Марина закрыла рукой брошку.

Марина. Что ты от меня хочешь?

Терентий. Пойми, я тебя не принуждаю... По доброй воле прошу: дай согласие на развод.

Марина широко открытыми глазами смотрит на Терентия.

Терентий. Что ты на меня так смотришь? Думаешь, мне легко? У меня сердце кровью обливается! Я долго мучился, прежде чем решился на это. Но я не могу зарывать в землю своих способностей. Это выше моих сил! Я... я... я — гомо! Впрочем, для тебя латынь... (Пренебрежительно махнул рукой.)

Марина встала с кровати, подошла к большой фотографии в позолоченной рамке, висящей на стене. Это свадебная фотография Марины и Терентия: молодые, застывшие в счастливой улыбке лица. У Терентия на лоб спадает пышный чуб, на груди — бумажный цветок с бантом. Марина юная, красивая. Пухлый, полуоткрытый рот. В руке, вытянутой вдоль колена, такой же бумажный цветок, у ворота белого платья — большая брошка.

Долго смотрит Марина на эту фотографию. Наконец, оторвалась, напрягла все свои силы и спокойно, твердо сказала:

— Хорошо. Я дам тебе развод!

На своей половине, в чистой девичьей комнате, безмятежно спит Галинка.

В горнице, на лавке, повернувшись лицом к стене, спит одетый Терентий.

Прислонившись к спинке кровати, сидит Марина с окаменевшим от горя лицом. Видно, что она не ложилась в эту ночь.

За окном рассвет. Электрический свет в комнате сливается с дневным.

Марина очнулась от дум. Как бы не узнавая, оглядела комнату. Взгляд ее остановился и задержался на спящем Терентии. С трудом поднялась, выключила свет. Подошла к открытому окну, рванула на себе ворот платья, застегнутый брошкой, и молча упала на подоконник.

За окном восходит солнце. Радостно щебечут птицы. Начинается новый день.

Раннее утро. Побритый, в летнем костюме, Терентий выходит из хаты. К нему бросился Серко, ластится, лижет руки.

Терентий. Что, пес, рад хозяину? Вырос ты за это время, вырос! (Погладил собаку, оттолкнул.) Эх, Серко, Серко, ничего ты не понимаешь!

Весело напевая, с полными ведрами на коромысле, в ворота входит Галинка. Увидела отца.

— Куда вы, тату? Я вас сейчас чаем напою.

— Потом, Галинка... А мать где?

— Где же им быть? В поле. Они чуть свет уходят.

Поле. На краю свекловичной плантации лежит ничком и плачет Марина. На горизонте показались тракторы, тянущие культиваторы. Слышится песня идущих на работу колхозников. Марина подняла голову, прислушалась. Лицо в слезах. Встала.

Терентий и Галинка у крыльца.

Терентий. А мать тебе ничего не говорила?

Галинка. Нет. А что?

Терентий. Уезжаю я опять, Галя... Буду работать в Киеве и писать большой научный труд... Пробьюсь в аспирантуру, а там, смотришь, и кафедру дадут.

Галинка (восхищенно). Высоко вы, тату, залетаете!

Терентий. По крыльям и полет, дочка... Говорил я с матерью... В город она ехать не хочет... А ты приезжай. В техникум поступишь.

Галинка. Нет, тату, я в колхозе останусь. Я с детства землю люблю. Есть у меня мечта — выучиться на Героиню Труда. Добьюсь своего, а потом — в техникум. Другие же добились — Мария Лысенко, Олена Хобта, Агриппина Пармузина... И я смогу. Недаром мамо говорят, что я характером упрямая, вся в вас: чего задумаю — обязательно добьюсь.

* * *

Ясный летний день.

В поле на дороге стоит тачанка Гната. Сашко сидит на козлах. Вдали, в пшенице, видны фигуры Гната и Терентия.

У Сашка в левой руке раскрытый учебник «Автомобильное дело», в правой — кнут. Упершись им в дно тачанки, вытянув руку, Сашко орудует кнутом, как рычагом переключения передач автомашины. Читает вслух:

— ...Взяться рукой за рычаг переключения передач,— покачивает кнут в разные стороны,— нажать левой ногой на педаль сцепления,— приподнимает левую ногу на пятке, опускает ступню,— и, выждав, пока перестанут вращаться ведущие и промежуточные валы коробки передач,— замер, сделал паузу, выжидая,— включить первую передачу,— передвигает кнут на себя, приподнимает левую ступню ноги и нажимает правой.

Застоявшиеся кони сделали движение вперед.

— П-р-р! бисовы души, я еще тормозить не научился!

До самого горизонта лежат хлеба.

Слышен рокот моторов — по дороге идут комбайны, бегут машины, тракторы тянут мощные молотилки.

Терентий и Гнат идут по полю среди пшеницы, продолжая разговор, волнующий их обоих.

Терентий. Ты знаешь, Гнат, каким упорством я достиг высшего образования... По-твоему, выходит — кончить институт и стоп! Оставаться в селе, хозяйничать на трех тысячах гектаров земли. А я чувствую в себе силы на большее. Мне масштаб, размах нужен!

Гнат. Та-а-ак! (Показал рукой вокруг.) Значит, не подходящее поле для твоей деятельности? Масштабы не те? Посмотри, уборку начинаем, какая сила в наступление идет... А ты отступаешь... Сейчас только человеку с образованием и работать в колхозе.

Терентий. Пойми, я хочу писать диссертацию, стать ученым!

Гнат. Диссертацию можно писать и в селе. У нас есть теперь чему и ученым поучиться.

Терентий. Тема моей диссертации требует обобщающего материала, который я смогу получить, работая только в центре, где сосредоточен опыт сотен колхозов... Я должен торопиться, мне тридцать шесть лет. В моем возрасте ученые уже получают кафедры.

Гнат. Ты и в молодости, помню, все торопился... Я думал, ты серьезней стал за эти годы, поумнел... Нет, все такой же!

По тропинке, перерезающей поле пшеницы, возвращается с базара нагруженная корзинами и бидонами Мотря. Увидела Гната, испуганно затаилась в хлебах. Слышит весь дальнейший разговор.

Гнат. А может, еще подумаешь? У тебя здесь семья... Что будет с Мариной?

Терентий. С Мариной у нас решено без крика, без шума: она дает мне развод.

Гнат пристально смотрит в глаза Терентию, и тот не выдерживает его долгого, испытующего взгляда.

Гнат. Бросаешь ее?

Терентий молчит.

Гнат. Она тебя в люди вывела... Деньги тебе посылала!

Терентий. Деньги я ей верну... А утешители найдутся. Одному из них я в молодости дорогу перешел.

Гнат (раздельно, сквозь зубы). Су-кин ты сын!

Терентий побледнел. Вот-вот они бросятся друг на друга.

Терентий. Оскорбляешь?? А я тебя считал не менее культурным человеком...

Гнат. Чем ты?! Культура тебя только краем за штаны зацепила.

Терентий. Штаны видишь, а в душу заглянуть не хочешь...

Гнат. Заглянул... Вижу насквозь... (Сорвал колосок, разминает его на ладони.) Ну, что ж, беги... Жили без тебя, и дальше проживем!

Подул на ладонь, на размятый колосок. Отлетела полова, и остались на руке Гната крупные, золотые зерна. Гнат повернулся и быстрыми шагами пошел от Терентия.

Из пшеницы выглядывает Мотря. На ее лице удовлетворенно-злорадное выражение: теперь у нее есть козырь против ненавистной Марины.

Сашко, завидев приближающегося Гната, прячет за пазуху «Автомобильное дело».

Гнат (садясь в тачанку, резко). Погоняй!

Сашко. А Терентий Тихонович?

Гнат. Ему с нами не по дороге! Поехали, Сашко!

* * *

Контора правления колхоза «Перемога». Бригадиры, комбайнеры, звеньевые и рядовые колхозники внимательно слушают Марину. На переднем плане — Матвей и Мотря.

За окном гроза. По стеклам стучит и сбегает дождь.

Марина. Правильно сказал Гнат Петрович: сидеть у моря и ждать погоды мы не будем. Каждый день идут дожди. Нужно ловить часы и минуты прояснения. Будем убирать хлеб вручную. Мы, женщины, пойдем вязать снопы за косарями.

Дед Ничипор. Правильно! Есть пропозиция. Просим и нас, дедов из музейного фонду, укомплектовать косами и пустить в действие.

Гнат. Спасибо, дед Ничипор! Учтем! (К колхозникам.) Все ясно?

Голоса. Ясно! Не подкачаем!

Колхозники не спеша начинают расходиться. Гнат проходит к себе в кабинет.

Мотря, направляясь к выходу, громко говорит Матвею:

— И в дождь ей покоя нету! Выслужиться хочет!

Марина услышала.

—Хлеб державный мокнет, а ты покоя захотела! Бесстыжие твои глаза!

Мотря. Хоть бы при людях не срамила! А еще кума, родня называется!

Марина. У меня на работе родни нет!

Мотря. У тебя ее и дома почти не осталось. (Смеется.) Муж родной, и тот сбежал!

Колхозники останавливаются, прислушиваются.

— Врешь ты всем, что Терентий в командировку уехал,— кричит Мотря.— Бросил он тебя! От хороших жен мужья не бегают... Брошенная агрономша, вот ты кто! Ха-ха-ха!

В наступившей тишине звенит задыхающийся от волнения голос Галинки:

— Неправда!

Сашко подскакивает к Мотре:

— Замолчи! Матвей, уведи ее!

Павло (негромко). Скандал в благородном семействе!

Килина (Мотре). Сердца в тебе нет!

Ивга. Геть из моего звена!

Мотря (орет). Она меня из колхоза выжить хочет!

Марина закрыла лицо руками и медленно вышла из конторы.

Во дворе, под дождем, Галинка догнала мать.

— Мамо!

Марина остановилась.

— Мамо, это правда?

— Правда, доню!

Прислонившись к забору лицом, плачет Галинка. К ней подошел Сашко, молча стал рядом.

Галинка (сквозь слезы, сердито). Уходи, Сашко!

Сашко. Плачьте, Галина Терентьевна, легше будет!

Льет дождь. По лужам, не разбирая дороги, опустив голову, идет Марина.

У ворот правления колхоза остановилась машина. Из нее вышел Тарас. Увидел Марину.

— Марина Панасовна, я тебе из города книги привез! (Заметив ее состояние.) Что с тобой?

Марина (резко). Хоть вы в душу не лезьте! Не до книг мне сейчас!

Быстро пошла вперед. Тарас с недоумением смотрит ей вслед. Мимо пробежала заплаканная Галинка. Тарас пожал плечами и пошел в контору.

Марина в своей горнице долго стоит перед свадебной фотографией. Снимает ее со стены, выдвигает из-под кровати деревянный сундучок и кладет туда фотографию. На глаза ей попадается шарф с красной каемочкой. Берет шарф в руки, закрывает им лицо и несколько минут остается неподвижной.

В комнату вошел Тарас. Он все видел.

Тарас. Можно?

Марина быстро захлопнула крышку сундучка, обернулась.

Марина (равнодушно). Заходите.

Тарас. Или прогонишь?

Марина. Трудно мне сейчас, Тарас Васильевич... Не хочется на людях быть, так бы все в хате и сидела.

Тарас. Жизнь, Марина, не замыкается одной хатой...

Положил на стол привезенные Марине книги, подошел к окну, распахнул его. За окном вспышки молний, глухие раскаты грома. Ветер треплет занавески. В окно летят брызги дождя.

Марина взялась за створки окна, хочет закрыть его.

Марина. Гроза ведь!

Тарас. У каждого человека бывает в жизни своя гроза... Только поразному люди переносят ее. Одни при первых же раскатах грома прячут головы под подушку, другие стойко выдерживают непогоду... Гроза прошумит и пройдет, Марина...

Марина оставляет створки окна открытыми.

Пауза.

Марина. Тарас Васильевич, а что такое гомо?

Тарас. Гомо? Гомо — это по-латыни человек.

Марина. Человек! (По ее лицу текут слезы.)

Тарас. Не плачь, Марина.

Марина. Я ничего... Это от дождя.

Тарас. Знаю, тяжело... Но разве жизнь кончилась для тебя? А Галинка? А колхоз? Посмотри дальше своей хаты — за ней лежит большой и светлый мир... Ты не в старое время живешь, когда трудовую женщину за человека не считали. Недаром тогда говорили: «Женская дорога — от печи до порога». Муж бросит — и нет жизни! А теперь у женщины дороги не считаны, не меряны — куда хочешь иди!..

Пауза.

Тарас (взглянул в окно). Посмотри — гроза прошла!

Смотрят в окно. Тучи рассеялись. Блестя на солнце, падают последние капли дождя.

Тарас. Радуга... Дождя больше не должно быть, Марина.

Марина (вздохнула). Понимаю, Тарас Васильевич!

* * *

В конторе колхоза сидит Настуська с книжкой в руках.

Марина (входит). Настуська, дай листок бумаги!.. Гнат Петрович здесь?

Настуська. У себя. (Дает Марине бумагу, садится рядом.)

Марина что-то пишет.

Настуська. Пишите, Марина Панасовна, про все... Опишите, как вас тетка Мотря обидела. (Сделала страшные глаза.) А если свидетеля нужно, я пойду, я все слышала!

Марина (улыбнулась). Защитница ты моя милая!

Марина входит в кабинет Гната.

Гнат. Что тебе, Марина Панасовна?

Марина. Звено беру. Вот список. (Протянула бумажку.)

Гнат (взял список). Решилась наконец? Давно пора! (Читает список.) Галинку свою берешь — хорошо. Килину, Татьяну — тоже хорошо, работяги. А вот Катерина Грицюк — у нее одни гулянки на уме.

Ивга (вбегает, кричит с порога). Вот что, товарищ председатель, кончилось мое терпение! Чтоб Мотри Бойко в моем звене больше не было! Не хочу на старости лет свои трудовые руки об этот пережиток капитализма пачкать! Опровергаю таких людей!

Гнат. Ты что, Ивга Степановна, взорвалась? Не первый день у тебя Мотря.

И в г а. Не первый, зато последний! (Ушла, хлопнув дверью.)

Г н а т. Вот несчастье с этой Мотрей!

М а р и н а. Дай-ка, Гнат Петрович, мой список на минутку.

Г н а т. Зачем?

М а р и н а. Мотрю припишу!

* * *

Отчаянный визг поросенка.

Матвей в своем дворе клепает косу. Из сарая выходит Мотря с поросенком в руке и бутылкой со снадобьем. Поросенок кричит.

М о т р я (подходит к Матвею, сует ему бутылку). На, помоги влить лекарство!

Матвей берет бутылку, пытается влить поросенку снадобье. Поросенок визжит и крутит мордой.

М о т р я (ласково, просительно). Паця, паця!

М а т в е й. Хватит, Мотря, на жнива мне пора.

М о т р я (грубо). Успеешь! (Нежно.) Паця, паця!

М а т в е й (теряя терпение). Да пей же ты, проклятая тварь!

М о т р я. Что ты орешь на больную скотину? Председатель колхоза не придет лечить твоего поросенка. Подохнет, что делать будем?

М а т в е й (швыряет оземь бутылку, кричит). Работать будем, как все люди работают. Ты из меня посмешище на весь колхоз сделала!

М о т р я (опешив, выпускает из рук поросенка, изумленно смотрит на Матвея). Матвей, Матвей, ты что, сдурел?

М а т в е й. Развод!!!

Предутренний час. Едва заалело небо, предвещая знойный день.

Полевой стежкой, мокрой от недавних дождей, идет Матвей. На нем белая вышитая рубашка, на голове соломенный бриль, на плече коса. Штаны подвернуты до колен.

Блестят на травах росы, над лугами колышется туман.

Колхозники машинами и вручную убирают полегший от дождей хлеб. На переднем плане косит Матвей, за ним вяжет снопы Марина. Движения Матвея точны, размеренны, лицо просветлело. Вышитая сорочка расстегнулась на груди, бриль съехал на затылок, в прищуренных от солнца глазах — вдохновение творца.

Он идет впереди всех. Слева и справа за ним остались косари, и только «дед из музейного фонду» держится более или менее близко. Рубаха деда взмокла, на лице капли пота. За дедом Ничипором косит Тарас.

Д е д Н и ч и п о р. Если Матвей так пойдет, его не догонишь! Нажимай, Тарас Васильевич!

По скошенному полю, мимо комбайнов, лобогреек и косарей бежит заплаканная Мотря. Она кого-то ищет. Остановилась, посмотрела по сторонам. Побежала.

Широкими уверенными взмахами косит Сашко. На минуту остановился, отдыхает. Шепчет про себя: —...Включив задний ход, водитель должен повернуть свой корпус приблизительно на сорок пять градусов,— поворачивается корпусом,— а голову на девяносто градусов,— поворачивает голову и видит Мотрю.

Она хочет пройти мимо, потом раздумала.

М о т р я (нерешительно). Сашко, а Сашко, когда партийный секретарь принимает?

С а ш к о (оглядел Мотрю с ног до головы, ухмыльнулся). Тебя Тарас Васильевич не примет.

М о т р я. Как это не примет?

С а ш к о. Не примет, да и все. И не мечтай даже, выкинь из головы. Таких не принимают.

М о т р я. Обязан принять! У меня семейное дело. Переживания...

С а ш к о. А я думал, проситься хочешь, чтобы тебя в партийные кандидаты приняли... Так бы сразу и сказала. По переживаниям Тарас Васильевич целый день принимает. Где его застанешь, там и примет. Вон он косит, беги!

Вытирая рукавом рубахи потное лицо, дед Ничипор говорит Тарасу:

— Ушел все-таки Матвей! Так он и раньше косил. Гектара два отмахал. Так что с рекордом, Тарас Васильевич!

К ним подходит Мотря.

— Тарас Васильевич, можно вас?

Они отошли в сторону. Вокруг кипит работа косарей и вязальщиц.

Т а р а с. Что тебе, Мотря?

М о т р я. Беда у меня. (Всхлипывает.) Матюша разводиться хочет... Хоть бы вы на него повлияли как партийное руководящее лицо.

Т а р а с (весело). Мы-то на него уже повлияли — четыре нормы сегодня выполнил. Теперь пусть он на тебя влияет!

М о т р я. Что же мне делать, Тарас Васильевич?

Т а р а с. Что делать? Не плакать, а снопы вязать.

М о т р я (закатывает рукава). Ну, Матюша, я за свою семейную жизнь еще поборюся! (С ожесточением берется за снопы.)

Матвей далеко-далеко ушел вперед. За ним, еле успевая, вяжет снопы Марина.

Верхом подъезжает Гнат, сходит с лошади.

Г н а т. Ну как, Марина Панасовна, хороший косарь тебе достался?

Марина засмеялась, разогнулась.

М а т в е й (перестает косить, подходит к Гнату). Коса, Гнат Петрович, дело прошлое. Теперь в колхозе техника погоду делает. Пошлите меня на курсы комбайнеров!

Г н а т. Добре, Матвей. Проведем осенний сев, а там и поезжай.

* * *

Ясный, чуть тронутый осенью день. Шумят над речкой вербы и осокори, роняя в воду желтые листья. В воздухе носятся легкие, прозрачные паутинки — спутницы «бабьего лета».

В чистом, безоблачном небе — клин улетающих журавлей. Они тревожно, призывно курлыкают.

Засучив рукава, Марина стирает на речке белье. Тишина. Вокруг ни души.

На дороге, круто спускающейся от села к речке, показалась тачанка Гната. Вот она проезжает через мост. Гнат увидел Марину.

— Останови, Сашко!

На берегу Гнат и Марина.

Вдали — Сашко на тачанке.

Закрывшись ладонью от солнца, Марина смотрит в небо.

М а р и н а. Полетели журавли в жаркие страны...

Гнат. Да, полетели...

Садится на камень, закуривает. Смотрит на отлетающих журавлей, переводит взгляд на Марину. И вдруг решился.

Гнат. Напомнили они мне, Марина Панасовна, один случай... Было это в моей молодости. У батька на клуне жили два аиста. Однажды утром улетел один аист и не вернулся. Осталась его подруга одна... Осень подошла, пора в жаркие страны, а она не летит, ждет... Есть перестала, бросил ей батько хлебные корки — не трогала... Приглянулась она другому аисту, отбился он от стаи, хотел поселиться вместе с ней — не пустила... Он — на крыше, а она в своем гнезде одна... Так и не пустила... Что ты на это скажешь, Марина Панасовна?

Марина. Сердцу не прикажешь, Гнат Петрович... Надо было тому аисту улететь в жаркие страны! (Взвалила на плечи корзину с бельем и, не оглядываясь, ушла.)

Гнат садится в тачанку.

Гнат (отрывисто). Поехали, Сашко!

Сашко. Куда?

Гнат (горько усмехнулся). В жаркие страны!

Сашко впервые не понял председателя. Он удивленно посмотрел на Гната, пожал плечами и нерешительно тронул лошадей. Вдруг его осенила догадка.

Сашко. В чайную?

Гнат. В поле! Гони во всю!

Сашко (взмахнул кнутом). А, бисовы души, гаття, гаття! Третью скорость!

Тачанка в открытом поле. Скачут лошади. Ветер треплет волосы Гната.

Тачанка проносится мимо огромного стада тучных коров, пасущихся в поле.

Постепенно разгоряченные кони переходят на шаг.

Гнат (думая о своем). Ты любил когда-нибудь, Сашко?

Сашко. Я во всех красивых девчат влюбляюсь... А вправду сказать — страдаю по одной.

Гнат. А она тебе отвечает?

Сашко. Отвечает...

Гнат. Это хорошо... (Вздохнул.)

Сашко. Да что ж хорошего, Гнат Петрович? Отвечает, что другого любит.

Гнат. Все ты смеешься, Сашко.

Сашко. А это чтоб не заплакать...

Гнат. Некрасивые, видно, мы с тобой, Сашко.

Сашко (с апломбом). Ум человека не измеряется его красотой.

Гнат. Здорово! Откуда ты это взял?

Сашко (стучит пальцем себе по лбу). Из неприкосновенного запаса.

Гнат. А у тебя в запасе есть хорошая песня? Такая, чтобы за душу взяла?

Сашко. Их-то я и люблю. А частушки — это так, баловство.

Гнат. Спой, Сашко! Садись на мое место, доставай баян.

Сашко достал из-под сиденья баян. Они меняются местами. Гнат правит лошадьми.

Проникновенно поет Сашко. Он стал сразу как-то серьезнее и красивее. Гнат тихо подпевает ему.

До серця мого доторкнулась любов,
І серце не має покою.
Куди б я не їхав, куди б я не йшов,—
Ти, мила, усюди зі мною.
Два роки на тебе чекаю вже я
І третій чекатиму, може.
Ти будеш зі мною, хороша моя,
Бо вірність завжди переможе!

Тачанка удаляется. Над полем, затихая, звучит песня.

* * *

Поздняя осень. Блестят тронутые первым ледком лужи.

Сумерки.

Матвей подводит Мотрю к хате-лаборатории.

Матвей (строго спрашивает). Тетрадку взяла? Карандаш взяла?

Мотря (вздыхает). Взяла.

Пауза.

Мотря. Матюша, так как же с нашей жизнью? Ведь разбивается!

Матвей (непреклонно). Вопрос пока оставляю открытым.

Мотря. Все буду делать, как ты скажешь, только закрой вопрос!

Матвей. Приняла тебя Марина в свое звено — цени!

Мотря всхлипнула.

Матвей. Не реви... Все от тебя будет зависеть... Вернусь с курсов, тогда решу. (Легонько подталкивает ее к двери.) Ну, иди, иди, ничего!

Мотря несмело переступает порог хаты-лаборатории и останавливается в дверях.

Марина за столом хлопочет у пробирок. Увидев Мотрю, приветливо ей улыбается:

— Заходи, кума, заходи! Ты первая.

Мотря садится. Чувствует себя неловко. Разговаривать не о чем. Рассматривает лабораторию, глядит в окно.

Мотря. Подмораживает... Ветрено, аж слезу прошибает. (Вытирает слезы.)

Марина (нарочно не замечая слез Мотри). Давно пора! Декабрь во дворе.

Мотря. И в доме у меня тепла нет. Матвей разводом грозится.

Марина (подходит к Мотре, кладет ей руку на плечо). Матвей добра тебе хочет. (Вздыхает.) Любит он тебя крепко.

Мотря (вскочила со скамейки, сияющими глазами смотрит на Марину). Любит, говоришь? И мне без него жизни нет! (Обняла Марину.) Маринушка, обе мы с тобой бабы, прости меня, дуру!

В первый раз мы видим доброе, растроганное лицо Мотри.

Марина. Начнешь работать — помиритесь с Матвеем... Мое горе, Мотря, больше твоего...

Мотря. Терентия никак не забудешь?

Марина. Не могу!

С шумом и смехом входят колхозницы из звена Марины.

Килина. Не опоздали?

Марина. Проходите, сейчас начнем.

Женщины рассаживаются.

Марина (берет со стола бурак с ботвой). Мотря, где здесь находится сахар?

Мотря. Как где? В бураке.

Катюшка. Не в листьях же!

Марина. А вот ты, Катюшка, и ошибаешься. И в листьях тоже есть

сахар. В момент уборки урожая там его остается пятнадцать процентов. Растение этот сахар накопило, а в корень он не успел попасть... Как же сделать, чтобы сахар из листьев перешел в бурак? Этого я и добивалась.

По улице, неся завернутого в одеяло ребенка, идет Тарас. Подходит к хате-лаборатории, стучит в окно.

Тарас. Килина!

Килина (показалась в дверях.) Гуляй, гуляй еще, Тарас!

Тарас. Совещание у меня скоро... Ну а как там у вас?

Килина. Ой, так интересно! Марина про свой опыт рассказывает.

Тарас. Я зайду на минутку, послушаю.

Килина. Помешаешь.

Тарас. Ничего, мы с Петром в другой комнате побудем, погреемся. (Заходит с Килиной в лабораторию.) Ты дверь плотно не закрывай.

Килина понимающе кивает головой. Проходит в комнату, где сидят женщины, оставляя дверь приоткрытой. Тарас видит и слышит все, что там происходит.

Марина. А натолкнула меня на этот опыт статья профессора Юрченко. Он предлагает для повышения сахаристости свеклы за две-три недели до уборки урожая опрыскивать листья различными растворами солей. Это вызывает отток сахара из листьев в корень.

За дверью, внимательно слушая Марину, стоит Тарас с Петькой на руках.

Марина. Долго билась я над этим опытом. Бураки в ящиках выращивала. Пробовала различные составы, с агрономами советовалась. Ничего сначала не выходило: то листья пожелтеют, то корень завянет. Руки было опустились, бросить уже хотела. А потом написала профессору письмо. Он мне помог. И вот вам результаты. (Показывает на бураки, лежащие на столе.) Эти выращены по новому способу, а эти — по старому. На вид никакой разницы. А анализ что показывает? (К лаборантке.) Маня, дай анализ.

Лаборантка дает Марине бумажку. Бумажка пошла по рукам.

Марина. Видите, в них сахаристость гораздо выше. Если этот опыт перенести на всю нашу плантацию,— вы представляете, сколько дополнительных тонн сахара мы дадим стране?

Женщины одобрительно зашумели.

Тарас (распахнув двери, кричит с порога). Марина, умница!

Колхозницы повернулись к Тарасу.

Марина. Тарас Васильевич, откуда ты взялся?

Тарас. За дверью стоял, все слышал... Интересное ты дело задумала, Марина! Ну, девчата, к бою готовсь! На плантацию ваш опыт перенесем.

Марина (обрадованно). А разрешат?

Тарас. Добьемся!

В клубе идет общее собрание колхозников. За столом президиума Гнат, Тарас, два бригадира. В зале, среди колхозников, Марина, Килина, Ивга.

Районный агроном заканчивает свое выступление:

— Дело новое, поэтому понятны некоторые опасения. Я, как районный агроном, считаю, что опыт Марины Власенко научно обоснован, и опасения напрасны. Со своей стороны поддерживаю предложение Гната Петровича о перенесении опыта на плантацию Марины Власенко.

Он садится. Голос из зала:

— Можно вопрос?

Гнат. Давайте, дед Хома.

С места поднимается подталкиваемый двумя колхозницами-соседками дедок с бородой. Хитровато улыбаясь глазами, он говорит:

— Интересуюсь. Если это такое полезное дело, как нам тут обрисовали, почему же опыт не разрешают проделать всем звеньевым? Выходит, что председатель колхоза одной Марине Власенко привилегий оказывает, вроде как на героиню ее вытягивает?

Соседки деда хихикнули. В зале оживление. В президиуме замешательство. Марина смущена. Члены президиума, переглянувшись между собой, смотрят на Гната.

Тарас (Гнату). Ты ответишь или мне сказать?

Гнат. Я сам... Да, товарищи колхозники, я предлагаю перенести опыт пока только на плантацию Марины Власенко.

Ожидавший ответа дедок торжествующим взглядом обвел собрание и ехидно произнес:

— Как говорится, комментарий излишний! Вопросов больше не имею!

Гнат. А у меня к вам, дед Хома, есть один вопрос. Знаете ли вы поговорку...

Дедок. Какая такая поговорка?

Гнат. «В бороде гречка цветет, а в голове еще на зябь не пахано».

Общий хохот. Оторопевший дедок, растерянно оглядываясь по сторонам, садится на место. Соседки от него демонстративно отворачиваются.

Гнат. Продолжаю... Прежде чем осуществлять этот опыт на всех плантациях, его нужно хорошо проверить. Марина Власенко работала над опытом целый год и поэтому я предложил поручить это ей... Предлагали мы еще одной звеньевой, но она отказалась. Побоялась риска.

Ивга (с места.) И не буду рисковать! Я двадцать лет бураки выращиваю, возле каждого бурачка, как возле малого ребенка, хожу. Урожаи вы мои знаете. Никто еще в колхозе Ивгу Деркач не обскакал... А тебе, Марина, вот что скажу: было время, ты у меня училась, а сейчас, без году неделя как звеньевая, меня учить вздумала... Рано ты на себя самостоятельные мероприятия берешь... Одно дело — посадить в ящике пять бураков, попрыскать листья раствором, вроде как живой водой, и любоваться на этот фокус: «Ах, ах, сахар из листьев перешел в корень!» А плантация тебе не ящичек! У меня бураки не собственные, а государственные, и поэтому я рисковать не хочу! (Садится.)

В зале снова шум.

Слышны реплики:

— Бураки погубить можно!

— Чего там! Дело правильное!

— С наукой не пропадешь!

— Старое нового всегда боится!

Собрание постепенно успокаивается.

Гнат. Кто еще хочет высказаться?

Килина. Хватит! Голосуй!

Гнат. Кто за то, чтобы разрешить звеньевой Марине Власенко применить свой опыт на плантации?

Гнат, Тарас и Ивга идут улицей села. Падает снег.

Тарас (Ивге). И получилось, что ты одна против... Ты, Ивга Степановна, передовая женщина, коммунистка, а выступила на собрании, как отсталый человек. На тебя равняются молодые свекловоды, прислушиваются к тебе. А ты назад тянешь. Прямо надо сказать — нет у тебя чувства нового. Вместо того чтобы поддержать Марину, ты ей палки в колеса вставляешь.

Г н а т. Боюсь, что в тебе это зависть говорит. Любишь ты кричать на каждом шагу: «Пережитки капитализма!», «Пережитки капитализма!», видишь их в других, а в себе не замечаешь... А ты прими ее вызов на соревнование! Или боишься?

И в г а. Соревнование принимаю. А с опытом не невольте. Для старой бабы — и на печи ухабы.

Снег становится все гуще, крупнее и закрывает собой весь кадр.

Постепенно сквозь снег проступает голубое небо, по нему плывут легкие облака. Ветер колышет верхушки деревьев, покрытых молодыми тугими почками.

Солнце. Бегут ручьи. Весна.

Парит земля.

Гудя, разворачиваются тракторы с сеялками. Из сошников сеялок падают в землю зерна.

* * *

Вечер. Марина месит в кадке тесто. Одетая Галинка прикорнула на кровати.

За окном лает Серко. Вбегает запыхавшаяся Настуська:

— Тетка Марина, вас в правление вызывают! Ночью будут заморозки... на три градуса ниже нуля!

Марина охнула и опустилась на стул.

Н а с т у с ь к а (сочувственно). И я охнула, как узнала! (Бросилась к двери.)

М а р и н а. Погоди, Настуська. Кто сказал?

Н а с т у с ь к а (делает страшные глаза, поднимает палец, многозначительно). Про-гноз!

М а р и н а (заметалась по хате. Руки в тесте). Настуська, слей мне!

Н а с т у с ь к а. Некогда, извиняйте! Бегу обеспечивать стопроцентную явку Павла Евтушенка.

Пулей вылетает за дверь.

М а р и н а (торопливо одевается, тормошит Галинку.) Вставай, доню, беги, поднимай звено!

Г а л и н к а (спросонья). Куда бежать? Сейчас ночь, мамо!

М а р и н а. Заморозки! Всходы спасать нужно!

Галинку как ветром сдунуло с кровати.

Марина стучит в дверь мотриной хаты. Вышла заспанная Мотря.

М а р и н а. Мотря, заморозки!

М о т р я (всплеснула руками). Ой, лишенько! Что ж делать будем? Погибнут бурачки!

М а р и н а. Не причитай! Беги, буди Ивгу!

М о т р я. Своих будить надо, зачем Ивгу? Мы же с ней соревнуемся!

М а р и н а. Вот и будем соревноваться, кто лучше всходы отстоит!

На ходу одевая ватник, выбегает из своей хаты Ивга. Навстречу ей бежит колхозница:

— Ивга Степановна, я за тобой!

И в г а. Беги, буди Марину! Скорее!

К о л х о з н и ц а. Наше звено собирать надо, а не маринино! Мы же с ними соревнуемся!

И в г а. Эх ты, пережи... (Хотела сказать «пережиток капитализма», но запнулась.) Ну и что? Значит, теперь палки ей в колеса ставить будем? Пулей лети к Марине, а наше звено я сама соберу!

Из репродуктора слышен голос Тараса:

— Внимание, внимание! Говорит радиоузел села Лебедивки! Товарищи колхозники! Сегодня ночью ожидаются заморозки. Посевам сахарной свеклы угрожает опасность! Всем звеньям быть на своих участках! С восходом солнца зажечь костры!

Ночная улица села залита холодным лунным светом. Свистит ветер. По селу бегут женщины, стучат в окна и двери хат:

— В поле!

— На свои участки!

— Спасай бураки!

— Заморозки!

В окнах вспыхивает свет.

Свистит ветер, заглушая тревожные голоса женщин.

Проносятся автомашины с людьми.

Промчался на мотоцикле Тарас.

В конторе колхоза Гнат разговаривает по телефону:

— Мобилизовать весь транспорт на вывозку перегноя в поле. Понял? Что? В гараже нехватает одной машины? Чьей? Павла Евтушенко? Не знаю, его никуда не посылали. Разыскать немедленно!

В поле, по направлению к селу, едет груженная досками машина. За рулем — Сашко, рядом с ним Павло.

Павло. Теперь увеличивай скорость... Так. Молодец, Сашко, хоть завтра права получай... Все нужно делать с головой, соображать! Бери пример с меня — не пропадешь. Вот я обучаю тебя машину водить, а сам доски везу. Строюсь... Запланирован дом для семейной жизни на три комнаты... У тебя обучусь на баяне играть — опять же польза: культурный отдых и семейный уют.

Придорожные кусты и травы искрятся инеем в лунном свете.

По дороге спешат колхозницы. Из-за поворота навстречу женщинам на полной скорости выскочила груженная досками машина.

Марина подняла руку:

— Стой!

Машина резко остановилась.

В кабине грузовика Павло и Сашко.

Павло. Зачем остановил? Пусти! (Отталкивает Сашка от руля.)

Машину окружили колхозницы. Впереди Марина и Галинка.

Марина (Павлу). Где тебя носит? Вези всех на плантацию! Заморозки!

Павло. А вы что — не видите? У меня срочный груз. Строительный материал для колхоза.

Сашко (не выдержал, тихо). Ты что же? В поле бураки погибают...

Павло. Молчи! Соображать надо — услышат!

Сашко. Не буду молчать! (Громко.) На хату себе доски везешь!

Колхозницы услышали, зашумели:

— А-а, на хату!

— О себе только думаешь!

Галинка подошла вплотную к Павлу, смерила его гневным взглядом. Кричит, обращаясь к женщинам:

— Девчата, сваливай доски!

Колхозницы с ожесточением начинают сваливать доски.

Павло. Что вы делаете? Я за них свои трудовые сбережения пла-

тил! Предупреждаю — отвечать будете! (Страдая.) Да легче, легче, хоть не кидайте так! Соображать надо!

Машина разгружена.

Марина (женщинам). Садись!

Все забираются в кузов.

Павло. Ага, залезли! Ну и сидите! А я не поеду! Я вам по ночам работать не обязан. (Отходит от машины.)

Сашко смотрит Павлу вслед, переводит взгляд на машину. На лице Сашка отражается внутренняя борьба. Он садится за руль.

Сашко (решительно). Поехали!

Галинка (живо). А ты разве умеешь машину водить?

Сашко. Овладел... Без отрыва от коней, На днях права получаю.

Марина (улыбается). А не перекинешь нас, Сашко?

Сашко. Обязательно перекину. (Смеется.) Отсюда на плантацию.

Машина разворачивается, наезжая задними колесами на одну из досок. Раздается треск.

Павло, заслышав этот треск, резко обернулся. Бросился вдогонку удаляющейся машине, кричит:

— Стой, стой! Раздавил! Не разрешаю!

Добежал до сброшенных досок, остановился. Вытирает пот с лица. Поднял раздавленную доску, рассматривает. Он в отчаянии:

— Треснуло!

Рассвет. Восходит солнце. На плантации дымятся костры. Работают люди. Дым окутывает нежные всходы растений.

Усталая, с лицом, черным от копоти костров, идет Марина. Встречает Гната. Он так же закопчен, грязен и растрепан, как она.

— Гнат Петрович, на кого ты похож! — смеется Марина. Вынула платок, вытирает ему лицо.

Они стоят в отблесках восходящего солнца. Оба взволнованы. Он — мимолетным вниманием Марины, она — этой необыкновенной ночью, в которую решалась судьба ее урожая.

— Оживают бурачки... Отстояли! — говорит Марина.

В пустой хате Марины буйствует подошедшее тесто. Оно пыхтит, доходит до краев и вываливается из кадки.

* * *

Яркий солнечный день. На плантации работает звено Марины. Свекла уже пошла в рост и упрямо тянется к солнцу.

Марина разогнулась, огляделась вокруг. Увидела слегка отставшую Галинку, подошла. Некоторое время стоит рядом, наблюдая за ее работой.

— Галю, дай сюда сапку! Вот как надо! Растение, как и мы, дышать хочет. А плохо взрыхлишь землю — ему дышать нечем. Поняла?

Галинка. Поняла, мамо.

Мотря (оторвалась от работы, любовно смотрит на Марину). Гляжу я на тебя — ну, прямо профессор ты у нас, Марина Панасовна!

Марина. Ты не на меня смотри, а вон на этот листочек. Видишь — пожелтел, а ты мимо прошла, не заметила.

Подбежала взбудораженная Настуська:

— Тетка Мотря! Матвей Гаврилович с курсов приехали!

Мотря (радостно). Приехал?! Где ты его видела?

Настуська. К нам в правление приходили. (Сделала страшные глаза.) Проверяли ваши производственные показатели.

Мотря (тревожно). Ну и что же?

Настуська. Остались довольные... Хочут вас видеть.

Мотря (важно). Передай: она, мол, на работе находится. Велела до вечера подождать. Так и скажи.

Марина (наклонилась над сапкой, прячет улыбающееся лицо). Беги, Мотря, беги!

* * *

Воскресный день. На скамейках у хат сидят пожилые колхозники. Проходят принаряженные парочки. Едут велосипедисты. Слышна песня. Где-то играет баян.

Возле речки, на мосту, целуются Матвей и Мотря.

Матвей.Ты меня так и невестой не целовала... Ждала, говоришь?

Мотря. Ох, как ждала! Счастливая я сейчас, Матюша! (Прижимается к мужу.)

Матвей. А как у Марины с Терентием? Поладили?

Мотря. Разошлись бесповоротно. Только она его до сих пор забыть не может. Тоскует... А виду не показывает — гордая! (Увидела идущих по мосту Марину и Галинку.) Вон она сама, легка на помине... Сними руки, тяжело ей будет на чужое счастье смотреть.

Подошли Марина и Галинка.

Марина. С приездом, комбайнер!

Матвей. Спасибо, Марина Панасовна! Здравствуй. Галинка! А ты все хорошеешь! Как березка вытянулась!

Марина отозвала Мотрю в сторону. Тихо спрашивает:

— Ну, как у тебя с Матвеем?

Мотря (сияя). Закрыл вопрос!

У речки в прибрежных кустах Павло и Сашко.

Сашко лежит на траве, закинув руки за голову. Павло старательно выводит на баяне однообразную унылую гамму.

Сашку все это давно надоело. Он слушает игру Павло с таким выражением, будто у него болят зубы.

Павло сфальшивил. Сашко приподнялся:

— Что ты нажал? Что ты нажал? Клавиша, ее чувствовать надо! Давай сначала!

Павло безропотно начинает сначала.

Сашко увидел идущих Марину, Матвея, Мотрю и Галинку. Вот Галинка отделилась от них и идет по направлению к речке. Павло, весь уйдя в свои гаммы, не видит ее.

Сашко, глядя на приближающуюся Галинку, тихо говорит:

— Павла ищет...— Откинулся на траву и сказал громко.— Плохо дело!

Павло перестал играть, с огорчением:

— Плохо?

Сашко. Дальше некуда!

Павло (с готовностью). Дак я опять сначала! (С еще большим усердием налег на клавиши.) Терпи, Сашко... Я из-за тебя больше пострадал: доски мне повредили, выговор получил, с Галинкой поссорился.

Сашко. Бросай играть. Вон она идет... Тебя ищет.

Павло (живо). Где?

Сашко. Вон на том берегу.

По лугу идет Галинка.

Павло. Определенно меня ищет! Сменила гнев на милость... Открою тебе, Сашко, секрет: скоро у меня свадьба. Приглашу тебя за первого баяниста. (Встает.)

Сашко (грустно). Уже решили?

Павло. Я решил! Отказа не будет, она мной давно очарованная. Сам видишь. Ну, я побежал.

Павло и Галинка идут по лугу. Сашко видит удаляющуюся пару. Он тихо играет на баяне красивую, грустную мелодию. Сейчас, наедине, Сашко отдается своему чувству. Он грустен.

Павло. Меня искала, Галя?

Галинка. Нет, я купаться шла.

Остановились под деревом. Галинка сорвала цветок. Павло также начинает собирать цветы.

Павло (вкрадчиво). Что же это получается, Галя? Нас люди уже давно поженили, а ты мне все еще ответа не дала.

Галинка. Думаю, Павло...

Павло (подает ей букет). Сколько можно думать? Эх, Галя, не знаешь ты широты моего сердца! Денег я уже прикопил... А дом я тебе построю вон на том бугорочке! И будешь ты в этом доме жить со мной и петь, как птица!

Галинка (рассеянно разбирает цветы). Зачем мне дом? Я от мамы никуда уходить не собираюсь.

Павло. Такой вариант меня не устраивает... И вообще должен сказать — ты мне свой характер не показывай, как тогда у машины, при всех: «Девчата, сваливай доски!» Помнишь?

Галинка. Помню... Ночь была, темно, а я тебя хорошо разглядела. (Пристально смотрит на него.)

Павло. А для кого я старался? Для нас с тобой... Вы уехали, а мне пришлось до утра доски на себе таскать. (Присел возле Галинки.) Ты пойми, с чего все тогда началось: твоя мать меня не любит, придралась ко мне.

Галинка насторожилась, перестала перебирать цветы.

Павло (продолжает). Бывает, конечно... Человеку в жизни не повезет, он на всех и злится... Не-ет, вместе с ней нам жизни не будет! Я человек самостоятельный и не хочу рисковать своим счастьем. Недаром твой отец ее бросил. Она...

Галинка (вскочила на ноги). Ты... ты...

Губы ее дрожат, она не находит слов. Словно пощечину, швыряет Галинка букет цветов Павлу в лицо и стремительно бежит от него вниз по тропинке.

Засыпанный цветами, под деревом сидит Павло, обалдело глядит Галинке вслед.

* * *

Расстроенная Галинка гладит платье. Марина шьет, изредка поглядывая на дочь. Галинка, перевернув платье, тянется за утюгом. Вскрикнула.

Марина. Что ты, доню?

Галинка. Обожглась.

Марина (пристально смотрит на дочь). Больно?

Галинка (потупила голову, вздохнула). Больно, мамо...

Марина. Ничего, пройдет. (Улыбнулась.) До свадьбы заживет.

Галинка (обняв мать). Ой, мамочко-голубочко, какие вы у меня умные, все понимаете! Да, теперь до моей свадьбы — далеко!

Марина. Это к лучшему, доню... Ты молодая, у тебя еще все впереди... Суди, Галю, о человеке не по красоте, а по поступкам его, по тому, чего он ищет, чего хочет в жизни...

Как зачарованная, слушает Галинка мать.

У хаты Марины сидит Сашко. И снова это прежний балагур, и нельзя понять, в шутку или всерьез он поет под баян свои частушки:

Не снесет душа обмана,
Распрощаться мы должны.
У меня на сердце рана
Вот такой величины!

Растянул баян до предела, показывая величину раны.

Из хаты выходит Марина с молотком в руке и направляется к Сашку. А он поет:

Говорят, что скоро-скоро
Милая венчается.
Подай, мамо, револьвера,
Жизнь моя кончается!

Марина протягивает Сашку молоток. Еле сдерживая смех, с нарочитой строгостью говорит:

— Не венчается еще... На тебе револьвер, вздыхатель! Займись делом — прибей доску к воротам. У меня хозяина в доме нет.

В окне Галинка. Смотрит. Улыбается.

Сашко ставит баян на лавочку, берет молоток, подходит к воротам.

— Как в собственное сердце заколачиваю! Итак, поставим точку! — размахнулся и с силой ударил молотком по гвоздю.

* * *

У конторы колхоза стоит новая «Победа». За рулем Сашко.

Возвращающиеся домой школьники окружили машину. Тут же стоит грустная Настуська.

Из конторы выходит Гнат. Садится в машину:

— Давай, Сашко, на сахарный завод!

Сашко (ребятишкам). Граждане, соблюдайте правила уличного движения, отойдите на будущий тротуар! (Дает продолжительный гудок.)

Ребята расступаются, восхищенно глядя на Сашко, который чувствует себя именинником.

Торжественный момент нарушает громкий плач Настуськи.

Гнат открыл дверцу машины, обеспокоенно:

— Ты чего плачешь, Настуська?

Настуська (всхлипывая). Все что-нибудь да водят: кто трактор, кто комбайн, кто «Победу»... Одна я бегаю...

Гнат. Вот тебе и раз! Я ведь тоже ничего не вожу, а не плачу!

Настуська. Вы-то главный водитель и есть: целый год меня за нос водите. Обещали послать учиться, а не посылаете. Говорите — заменить некем. (Всхлипывая, басом.) Незаменимых нету!

Гнат. Скоро, Настуська, агрошколу в колхозе открываем. Пойдешь учиться.

Настуська (ее глаза заблестели). А не обманете?

Гнат. Не обману.

Настуська. Скажите при всех: «Честное колхозное!»

Гнат. Честное колхозное!

* * *

Осень. По небу бегут низкие рваные облака.

На участке Марины идет уборка свеклы. Шумно, людно. Работают мощные свеклокомбайны и свеклопогрузчики. Одна за другой уходят на завод груженные свеклой машины. Марина руководит погрузкой.

У свеклокомбайнов все ее звено.

К Марине подходит Ивга:

— Что, соперница, сколько с гектара собираешь?

Марина. Девятьсот центнеров... А ты сколько, Ивга Степановна?

Ивга. Меньше... Обскакала ты меня... А как... сахаристость?

Марина не успевает ответить. Подбегает взволнованная Настуська.

Настуська. Тетка Марина, Гнат Петрович с завода в правление звонили. (Делает страшные глаза и сразу выпаливает.) Ваши буряки под анализ подвели!

Марина. Ну, ну! Результаты?!

Настуська шарит по карманам.

Марина. Что ты ищешь?

Настуська. Результаты... Они у меня в кармане.

Ивга. Вот наказание! Давай скорей!

Настуська (находит бумажку). Записала, боялась перепутать, я взволнованная.

Марина (читает). «Анализ свеклы, сданной на сахарный завод звеном Марины Власенко, показал увеличение сахаристости на полпроцента».

Ивга. Твой верх, Марина! Поздравляю! (Целует ее.)

На мотоцикле подъезжает Тарас. Видит целующихся женщин, подходит:

— Опоздал! Знаете уже?

Ивга. Знаем.

Тарас (торжественно). Дорогая Марина Панасовна! За высокий урожай свеклы, за повышение сахаристости от имени партийной организации колхоза... (улыбнулся, заканчивает просто и тепло) разреши и мне тебя поцеловать!

Смеются подошедшие колхозницы. Тарас целует Марину. У нее на глазах слезы.

* * *

Сашко ведет груженную свеклой машину. Он сосредоточен. Смотрит вперед. Рядом сидит Галинка.

Галинка. Что это ты, Сашко, как шофером стал, загордился? Никогда теперь к нашей хате не подойдешь.

Сашко. А что мне там делать? В ворота гвозди заколачивать?

Галинка (робко). Поиграл бы на баяне.

Сашко молчит.

Галинка. Не сердись, Сашко, приходи!

Сашко (официально). Галина Терентьевна, ваша жизнь находится в руках водителя, не волнуйте его!

* * *

Яркий весенний день. Площадка над Днепром в городском парке. Играет духовой оркестр. Толпится публика. Облокотясь о решетку, Женя и Терентий смотрят на плывущие по Днепру льдины.

Женя. Весна... Когда же мы будем вместе, Терентий?

Терентий. Подожди, Женя, еще немного. Вот закончу диссертацию, получу ученую степень... Будет у меня положение, квартира.

Женя. Я люблю тебя и так...

Терентий. Ты наивная девушка, Женя! Это только в пословице говорится, что с милым рай и в шалаше... Я хочу взять от жизни все, что мне полагается по праву. И возьму!

Женя (мягко). Ты до сих пор еще диссертацию не закончил.

Терентий. А что я могу сделать? Ты забываешь, что у меня в министерстве уйма работы.

Женя. Папа интересуется твоей диссертацией. Просил принести все, что ты уже написал.

Терентий. Хорошо, принесу.

Оркестр умолк. До Жени и Терентия доносятся слова из репродуктора:

«...Присвоить звание Героя Социалистического Труда с вручением ордена Ленина и Золотой медали «Серп и молот» звеньевой колхоза «Перемога» села Лебедивки, Винницкой области, Марине Панасовне Власенко, вырастившей по девятьсот центнеров сахарной свеклы с каждого гектара на площади...»

Оркестр заиграл снова, заглушая дальнейшие слова Указа.

Женя. Интересно... Марина Власенко с Винничины... Не родственница тебе?

Терентий. Нет. Однофамилица... У нас на Винничине Власенковых много... Идем, Женя, отсюда, холодно стало!

* * *

Городской вокзал. Женя с чемоданчиком входит в кабину телефона-автомата. Набрала номер:

— Терентий? Здравствуй, милый... И до свиданья! Срочно выезжаю в командировку по заданию редакции. Звоню с вокзала, не успела забежать к тебе. Отец прочел твою диссертацию, просил вечером зайти к нему. Нет, ничего не говорил. Куда еду? На твою родину, к Марине Власенко.

Терентий в министерстве у телефона. Тревожно:

— Женя, подожди, не уезжай!

Женя в кабине автомата:

— Не волнуйся, я уверена, что диссертация хорошая! Теперь мы скоро будем вместе! Поезд отходит через пять минут. Целую. Жди! — Она вешает трубку.

* * *

Домашний кабинет профессора Юрченко. Профессор нервно ходит по комнате. Терентий сидит в кресле.

Профессор. Видите ли, молодой человек, к сожалению, ваша диссертация «Увеличение сахаристости свеклы» — не научный труд. Вы ничего нового и ценного не внесли в науку. Простите, я буду откровенен: вы просто запротоколировали сведения, добытые в министерстве. (Взял со стола пачку писем.) Вот письма вашей однофамилицы, простой звеньевой Марины Власенко. Она рассказывает в них о своих опытах по увеличению сахаристости свеклы. Здесь творческая мысль, обогащенная опытом, а здесь,— взял в другую руку диссертацию Терентия,— легкое скольжение по поверхности... Фамилии одинаковые, а какие разные люди!

* * *

Село Лебедивка. Ночь.

В хате Марины — Женя Юрченко. Она лежит на лавке, где в последний свой приезд спал Терентий. Марина полулежит на кровати. Горит свет.

Марина. Вот, кажется, и все... Так я получила Золотую Звезду...

Женя. А в личной жизни вы счастливы? Это уже не для газеты.... Вы замужем?

Марина. Как вам сказать? Ни вдова, ни мужняя жена... Была замужем... (Нагнулась, достала из-под кровати деревянный сундучок,

вынула оттуда свадебную фотографию, когда-то висевшую на стене, протянула Жене и откинулась на подушку.) Оставил меня муж... А случилось это очень просто: кончил он институт, приехал и сказал: «Духовно я тебя перерос. Ты мне теперь не пара»... Трудно, ох, как трудно было мне тогда! Товарищи в беде помогли...

Вся уйдя в воспоминания, Марина не замечает искаженного болью лица Жени, которая видит на фотографии Терентия.

Марина. А теперь так и не знаю, женат ли он, любит ли кого... Бросил он меня.

Женя подошла к Марине, села с ней рядом, обняла. Лицо Жени в слезах.

Женя. Он вас не бросил, он вас потерял!

* * *

Мотря в своей хате возится у печки.

Вошел фотокорреспондент с «лейкой» через плечо:

— Здравствуйте! Товарищ Бойко дома?

Мотря. Здравствуйте! Матвей Гаврилович в поле. Рекорды дает. Скоро будет. (Обмахнула фартуком табуретку.) Садитесь.

Фотокорреспондент (садясь). Я фотокорреспондент из областной газеты. Хотел бы с ним побеседовать.

Мотря. Понимаю... На рекордную тему?

Фотокорреспондент (улыбнулся). Вот-вот.

Мотря (ставит перед ним миску с дымящимися варениками, обильно поливает их сметаной). Кушайте на здоровье!

Фотокорреспондент. Из уважения к хозяйке не смею отказаться. (С аппетитом ест.)

Мотря. А я вас пока проинформирую. У нас корреспонденты часто бывают... Так вот... Поначалу мы с Матвеем Гавриловичем работали... (замялась) так себе, не очень выдающе. Потом подучились и бесповоротно решили дать рекорд на комбайне... И вот...

Фотокорреспондент. Позвольте, но вы-то здесь при чем?

Мотря (удивленно). Как при чем? Как всякая жена,—при муже!

За окном слышен шум подъехавшего мотоцикла.

Мотря (выглянув в окно). А вот он и сам. На собственном мотоцикле приехал.

Входит Матвей.

Мотря. Матюша, это из газетной редакции.

Матвей. Здравствуйте.

Здороваются.

Фотокорреспондент. Пока светло, Матвей Гаврилович, разрешите я вас сниму. А потом побеседуем.

Мотря достает из шкафа новый пиджак Матвея, помогает мужу надеть его. На борту пиджака поблескивает орден Трудового Красного Знамени.

Матвей садится на стул. Фотокорреспондент, приложив фотоаппарат к глазам, готовится к съемке.

Мотря, сняв фартук, становится рядом с Матвеем, кладет ему руку на плечо и делает «гордое» лицо.

В кадре «лейки» — Матвей и Мотря.

Фотокорреспондент, в задачу которого не входит снимать Мотрю, деликатно говорит ей:

— Отодвиньтесь немного дальше.

Мотря отодвигается, не отнимая руки от плеча Матвея.

Корреспондент прикладывает «лейку» к глазам: в кадре Матвей и лежащая на его плече рука Мотри.

Фотокорреспондент. Фу, нужна большая выдержка, чтобы снять вас! (К Мотре.) А теперь, пожалуйста, снимите руку!

Снова прикладывает «лейку» к глазам. В кадре один Матвей.

Голос корреспондента за кадром:

— Вот теперь хорошо! Спасибо!

Вспышка магния.

Портрет Матвея в газете. Мы видим газетную витрину. Возле нее Марина, Ивга, Мотря, Килина, Катюшка, Галинка, трактористы и группа колхозников.

Марина. Гордись, Мотря, мужем!

Мотря (рассматривает портрет. С глубокой укоризной). Ай-яй-яй, какие люди бывают! Вареники ел за двоих, а снял одного!

Колхозники смеются.

* * *

Теплым предвечерним светом освещены луг, деревья, прибрежные кусты и живописное село на пригорке.

Вдоль берега реки идут Галинка и Сашко. На Галинке венок из полевых цветов. Она держит Сашко подруку. У Сашко счастливое лицо. Он играет на баяне. Оба поют:

До серця мого доторкнулась любов,
І серце не має покою.
Куди б я не їхав, куди б я не йшов,—
Ти, мила, усюди зі мною.

Остановились.

Сашко. А дом мы с тобой, Галю, построим...

Галинка (испуганно отстранилась). Вон на том бугорочке? И я буду петь в нем, как птица?

Сашко. Боже упаси! На том бугорочке Гнат Петрович школу-десятилетку строить будет... Дом мы с тобой, Галю, построим прочный, светлый, на всю нашу долгую и счастливую жизнь... А петь мы всегда и везде будем!

И снова с песней они идут берегом реки. Галинка доверчиво кладет голову на плечо Сашка.

Берег сменился полем. Сашко и Галинка идут среди молодых дубочков, продолжая петь.

Вдруг откуда ни возьмись выбегает Настуська. Она повзрослела, косички уложены в прическу.

— Куда, куда? — кричит Настуська.— Уйдите с дубков! И что это всех влюбленных к моим дубочкам тянет! От несчастье!

Сашко. Счастье тянет, Настуська!

Настуська. Вырастет дубовая роща, запоют в ней соловьи, тогда и приходите!

* * *

Осенние пейзажи Киева.

На оживленной, шумной улице города встретились Женя и Терентий. Они пристально посмотрели друг на друга и разошлись, как чужие, в разные стороны.

Но вот Терентий догнал Женю:

— Женя!

Женя остановилась, молчит.

Терентий. Мне нужно поговорить с тобой... Я приходил...

Женя и Терентий сидят на скамейке у Днепра, где когда-то они любовались ледоходом. К их ногам падают желтые листья.

Терентий. Я виноват перед тобой, Женя, прости... Я скрыл от тебя, что был женат...

Женя. Только в этом ты видишь свою вину?

Терентий молчит.

Женя. Ты мне кажешься таким маленьким рядом с Мариной, которую ты бросил... Я преклоняюсь перед ней, перед ее сердцем и силой... Ты даже не понял, какого человека потерял...

Терентий (перебивает). Я не виноват, что полюбил тебя.

Женя. Не лги хоть теперь!

Терентий. Поверь, Женя, в первый раз по-настоящему я люблю только тебя.

Женя. По-настоящему ты любишь только себя. А я для тебя была средством для достижения твоих целей... Тебе удалось обмануть нас всех, но жизнь ты не обманешь. Она заставит тебя или повернуть на правильный путь или вышвырнет за борт, как ненужный балласт! (Стремительно поднимается и уходит.)

* * *

Марина в своей хате укладывает чемодан. Ей помогает Галинка.

Марина. Передали тебе, Галю, мое звено, оправдай колхозное доверие. Приеду с курсов — спрошу вдвое: как мать и как агроном... Работай честно, не ленись. А когда добьешься высоких урожаев, не задирай носа. Печалься о народном добре... Спрашивай с лодырей, подымай тех, кто трудится. С молодыми работай и веселись разом, к старым особый подход имей: одному помоги, другому совет дай, у третьего сама совета спроси... Поняла, доню?

Галинка. Поняла, мамо.

За окном слышен гудок «Победы». Входит Гнат:

— Марина Панасовна, пора ехать!

У дома Марины, возле «Победы», толпятся колхозники. Марина прощается со своим звеном.

— Ну, подружки, до свиданья! Спасибо вам за честный труд!

Поцелуи, слова расставания:

— Пиши!

— Не забывай!

— Учись!

Окруженные женщинами, Марина, Галинка, Гнат и Тарас садятся в «Победу».

«Победа» умчалась, пыля по дороге. И долго ей вслед смотрят колхозницы — заплаканная Мотря, задумчивая Килина, загрустившая Катюшка.

Мчится «Победа», минуя родные Марине места: осенние поля, перелески, балки.

* * *

Морозный вечер. Ярко освещенный подъезд одного из городских театров. На фасаде здания светящийся транспарант: «Привет участникам республиканского совещания передовиков-свекловодов!»

То и дело подъезжают легковые машины. Закутанные до бровей теплыми платками, из машин выходят колхозницы.

Они раздеваются в вестибюле у вешалки, поднимаются по лестнице.

Огромный, заполненный людьми зал.

Идет совещание.

На трибуне по-хозяйски расположилась пожилая колхозница. Из-под украинской корсетки выглядывают вышитые рукава кофты, белый платочек аккуратно завязан у подбородка.

— Я собрала с моим звеном семьсот центнеров бураков с гектара и с этой линии не сойду,— говорит она.— А если сойду, так только вперед. (Аплодисменты.) Мне шестьдесят лет. Молодые говорят, что старой бабе Палажке хочется быть Героем. Так, правильно, хочется нам быть Героями, Героями итти в коммунизм!

Аплодисменты.

Баба Палажка важно покидает трибуну.

Председательствующий. Слово имеет агроном Власенко.

В разных концах зала поспешно поднимаются два человека — Марина и Терентий.

Председательствующий. Извините. Уточняю. Слово имеет Герой Социалистического Труда агроном Марина Власенко.

Терентий садится на место.

Марина идет к трибуне. Ее провожают любопытные, доброжелательные взгляды сотен людей, дружные аплодисменты.

Марина на трибуне:

— Путь мой к этой трибуне начался не сейчас, когда в президиуме назвали фамилию агронома Марины Власенко, а еще тогда, когда я работала в звене, боролась за каждый куст бурака, отстаивая его от засухи и заморозков; когда я, уже будучи звеньевой, искала способы повышения сахаристости свеклы... Не все мне далось сразу. В трудную минуту сомнений и неудач мне на помощь пришла партия. Нехватало знаний — мне помогла наука. Написала я письмо одному профессору, думала, не поймет он меня, не ответит. Он ученый, академик, а я простая украинская колхозница. Но профессор ответил мне. Мы с ним быстро нашли общий язык и подружились.

В зале оживление, смех, аплодисменты.

Тепло улыбаясь и аплодируя Марине, сидит профессор Юрченко с группой ученых. Один из них записывает речь Марины в блокнот.

Понуро сидит Терентий.

Марина продолжает:

— Правительство высоко оценило нашу работу, наградив членов моего звена орденами и медалями. А мне присвоило звание Героя Социалистического Труда.

Аплодисменты.

Мимо аппарата проплывают лица. Тут — цвет Украины, лучшие люди ее полей.

Просторами степей, ветром и солнцем веет от их мужественных, красивых лиц. На их платьях и костюмах сияют Золотые Звезды, ордена и медали.

За кадром голос Марины:

— А сколько героинь труда сидит в этом зале, работает на полях, на заводах, на стройках коммунизма!

Бурные аплодисменты.

Марина на трибуне:

— На советской земле выращивают не только богатый урожай, но и знатных людей. Слава труженикам — завтрашним героям и героиням! Слава советской земле, дающей нам силу! Слава Коммунистической партии, воспитавшей нас!

Зал бурно аплодирует.

Совещание окончилось. Участники начинают расходиться.

В фойе Марину догоняет Терентий:

— Можно вас на минутку?

Марина. Пожалуйста.

Марина и Терентий сидят в фойе на диване.

Терентий. Я сидел в зале и радовался за тебя. Как ты выросла за эти годы, Марина! Теперь ты можешь понять, почему я так стремился к знаниям. Я ценю их выше всего. Поверь, что только это заставило меня тогда уйти от тебя... Но все сложилось не так, как я предполагал.

Марина. А как твоя диссертация?

Терентий. Она... м-м-м... пока не получилась... Меня преследовали неудачи.

Марина. На что ты потратил свои силы, Терентий, какую цель ставил себе в жизни? Почему ты не остался в селе после окончания института? Боялся испачкать руки в земле? Наш народ трудолюбив, как пчела. А ты не пчела, ты — муха, только подделывался под пчелу. Ты занимался мимикрией... Я искренно хочу, чтобы ты понял свои ошибки и стал, наконец, человеком. (Грустно усмехнулась.) Гомо!

Терентий. Ты злопамятна... Я понимаю, почему ты так говоришь. Женя, будучи у тебя в селе, наверное, из ревности очернила меня.

Марина (потрясена). Женя?!

Терентий. Ты пойми, с моей стороны это было несерьезное, так, мимолетное увлечение... Не осуждай... Я ведь не спрашиваю о твоей личной жизни без меня. За это время я убедился, что по-настоящему любил только тебя одну. И теперь я хочу вернуться в село. Мы будем жить и работать вместе! (Заметив ее состояние.) Что с тобой?

Марина (силится овладеть собой). Мне больно, Терентий... Я очень любила тебя...

Терентий. А теперь?

Марина (твердо). Нет, не люблю. Сейчас я отношусь к тебе, как к больному. Хочу, чтобы ты скорее выздоровел и начал жить сначала... А вместе нам с тобой никогда не быть!

Терентий. Ты забываешь, что у нас есть дочь.

Марина. Нет у тебя дочери! Она пошла по моей дороге! (Помолчав.) Трудно тебе будет сейчас, Терентий! Ты оторвался от земли, от своей почвы, и вышел из тебя человек ни к селу, ни к городу.

Оба замолчали, задумались каждый о своем.

У распределительного щита дежурный пожарный выключает свет. Одна за другой гаснут люстры. В фойе постепенно темнеет.

Пожарный подошел к Марине и Терентию:

— Граждане, сегодня все уже кончилось.

Марина и Терентий спускаются с лестницы, идут к вешалке.

Марина. Мы с тобой больше не увидимся, Терентий. Я хочу, чтобы все было ясно. Женя тебя не очернила передо мной. Она не сказала о ваших отношениях... Прощай!

Терентий (растерян). Разреши хоть проводить тебя.

Марина. Не нужно. (Усмехнулась.) Я уже привыкла идти без тебя!

Терентий одевается и быстро выходит на улицу, хлопнув дверью.

Гардеробщица выдает Марине пальто. Она отходит с ним в сторону, кладет на барьер и, уткнувшись в пальто лицом, тихо плачет.

Гардеробщицы, глядя на Марину, сочувственно переговариваются:

— Видать, покритиковали на совещании!

* * *

В кабинете заместителя министра сидит Тоня Гаевская. Она вся обожжена солнцем, веснушки на ее лице стали еще ярче. На столе лежат колоски пшеницы.

З а м е с т и т е л ь м и н и с т р а. Ваш предшественник работал без души, формально, не любил выезжать в колхозы. Вдумчивую, кропотливую работу подменял шумихой и краснобайством. А ведь для агронома самое страшное — превратиться в канцеляриста. (Нажимает кнопку звонка.)

Входит секретарь.

З а м е с т и т е л ь м и н и с т р а. Попросите агронома Власенко.

Секретарь выходит.

З а м е с т и т е л ь м и н и с т р а. С диссертацией тоже у него... (махнул рукой). Теперь подал заявление, в колхоз просится. На постоянную работу. (Улыбнулся.) Просьба очень своевременная, и мы его удерживать не будем.

Входит Терентий.

З а м е с т и т е л ь м и н и с т р а. Знакомьтесь.

Т о н я. Мы знакомы.

Т е р е н т и й. Вместе учились в институте.

З а м е с т и т е л ь м и н и с т р а. Ах, вот как! Тогда для вас это будет интересно. (Взял со стола колоски, протянул Терентию.) Взгляните!

Терентий берет один колосок, рассматривает его:

— Новый сорт пшеницы!

З а м е с т и т е л ь м и н и с т р а. Да... Его вывела Антонина Александровна, работая агрономом в колхозе... А вашу просьбу, товарищ Власенко, мы удовлетворяем: езжайте работать в село.

Т е р е н т и й. Если возможно, я бы просил направить меня на Винничину. Это моя родина.

З а м е с т и т е л ь м и н и с т р а. Хорошо. Дела завтра сдайте Антонине Александровне.

Тоня и Терентий выходят из кабинета заместителя министра.

Терентий нервно вертит в руке колосок тониной пшеницы:

— Так... Значит, новый сорт пшеницы вывела?

Т о н я. Как видишь... А веснушки не вывела — времени нехватило! До завтра, Терентий! (Уходит вниз по лестнице.)

Терентий посмотрел ей вслед. Задумчиво размял в руке колосок. Подул. Отлетела полова, и на ладони Терентия осталось несколько крупных зерен.

Долго глядит на эти зерна Терентий, как бы пересматривая всю свою жизнь...

* * *

Зима. По заснеженному полю едут одинокие сани.

С обеих сторон дороги тянется молодой лесок. Деревья в инее, и необозримый белый простор полей.

В санях, закутавшись в тулупы, сидят Терентий и возница — верткий, худощавый мужичок. Усы и борода у него заиндевели. Он часто оборачивается к молчаливому, угрюмому Терентию и наконец вступает в разговор:

— Не замерзли?.. До вашего села еще тридцать километров осталось. А скоро подъезжаем к Лебедивке, там и погреемся... Знаменитое село!

Т е р е н т и й. Чем же оно знаменито?

В о з н и ц а. Там мать и дочь работают Власенковы... Славятся они

на всю Украину своими урожаями... Интересная история у матери получилась,— оживляется словоохотливый возница.— В народе идет такая молва: мужик ее выучился на агронома и стыдно ему стало, что жена у него простая колхозница. Не захотел больше с нею жить, бросил. Не то на профессоршу, не то на аптекаршу променял. В городе остался... Поначалу она в отчаянье впала — известно, баба, а потом сказала себе: «Не весь свет, что в окошке», и в науку ударилась... И что ж вы думаете? Тоже агрономом стала! Теперь в Лебедивке укрупненным колхозом заворачивает, не шутка! А он, говорят...

Терентий (перебил с досадой). Хватит тебе! Знаю я эту историю!

Возница. Знаете? Вот вы, как образованный мужчина, и скажите: откуда в человеке такое взялось? На земле вырос, а землей побрезговал...

Терентий (кутаясь в тулуп). Погоняй!

Возница. А вы, значит, в Криничное агрономом едете?

Терентий. Да, в Криничное.

Возница (оживился). Повезло же вам! Там колхоз богатющий, земли много. Есть где знающему агроному развернуться!

В горнице Марины шумно. Гнат, Тарас, Матвей, Килина, Ивга, Мотря одеваются у вешалки.

За окном — смех, песни, музыка, мужские голоса, осаживающие коней, нетерпеливые гудки «Победы».

Ивга. Вот и выдаешь дочку замуж, Марина!

Тарас. Когда же, Марина Панасовна, мы на твоей свадьбе гулять будем?

Марина (смеется). Женихов нет. (Посмотрела на Гната.) Сельские меня теперь боятся, а городских вроде я сама боюсь.

Гнат. Ну не все же сельские боятся!

Марина. Неужели есть такой храбрый?

Вбегает Сашко. Расфранчен до последней степени, как и подобает жениху. За ремешком козырька фуражки и в петлице пальто — бумажные цветы.

Сашко (с порога). Дорогая теща! Дорогие гости! Поторопитесь, имейте совесть! Вы мне график женитьбы срываете!

Гнат. Успеешь, Александр Кузьмич, больше ждал!

Сашко. Да ведь до сельсовета пять километров ехать! (Убегает.)

Все оделись, гурьбой выходят в двери.

Последним идет Гнат.

Марина. Гнат Петрович, подожди!

Гнат остановился.

Марина быстро выдвинула сундучок из-под кровати, вынула оттуда шарф с красной каемкой, что когда-то вязала для Терентия, подошла к Гнату, завязала шарф на его шее.

Марина (ворчливо, почти сердито). Одевай! Мороз во дворе... Не в жаркие страны улетаешь!

Гнат заволновался, задержал ее руки, завязывающие шарф:

— Марина, доля моя!

Марина поворачивает его, толкает к двери:

— Иди, иди... «аист»!

Бешено скачут убранные в ленты лошади. Заливаются баяны, поют девчата.

На передних санях жених и невеста — Галинка и Сашко.

Обгоняя лошадей, бежит Серко.

Едет Терентий.

Навстречу ему мчится целая вереница саней — с песнями, с музыкой.

— Никак колхозная свадьба? — говорит возница, всматриваясь вдаль.

Опережая свадебный поезд, к саням Терентия со звонким, заливистым лаем подбегает Серко.

— Серко, Серко! — зовет Терентий, обрадованный неожиданной встречей.

Серко узнал хозяина, остановился, завилял хвостом.

Почтительно свернув с дороги, возница пропускает веселую свадьбу.

Серко как бы несколько мгновений раздумывает, затем бросается за свадебным поездом.

С жадностью всматривается Терентий в пробегающие мимо сани. Он видит жениха и невесту, знакомых односельчан.

На миг промелькнуло перед ним радостное, раскрасневшееся на морозе лицо Марины.

С песнями, с музыкой сани проносятся мимо, обдавая Терентия снежной пылью...

Б. РОСТОЦКИЙ
Кандидат искусствоведения

ЖИВОЙ ОПЫТ МАСТЕРА

(К шестидесятилетию со дня рождения
В. В. Маяковского)

Советский народ торжественно отмечает шестидесятилетие со дня рождения своего лучшего, талантливейшего поэта — великого певца революции В. В. Маяковского. Поэтическое дело Маяковского — главное в его жизни — по своему значению выходило далеко за пределы поэзии. Оказывая мощное воздействие на формирование сознания народа, озаренное светом идей коммунизма, оно во многом помогало росту и всей советской литературы в целом и других видов советской художественной культуры.

Этому способствовал и тот глубоко знаменательный факт, что поэт Маяковский с первых же дней своей деятельности последовательно и систематически обращался к прямому и самому активному участию в работе в других областях искусства. Общеизвестно, что Маяковский был и художником-плакатистом, и драматургом, и автором киносценариев, и соучастником практического осуществления своих произведений на сцене и на экране в качестве режиссера и даже актера.

Это стремление поэта включить в сферу своей деятельности другие виды искусства — живопись, кино, театр, — особенно полно и ярко проявившееся в советскую эпоху, вовсе не было только лишь следствием разносторонней, богатой одаренности Маяковского. Здесь сказывалось и нечто гораздо более важное.

В своем выступлении на диспуте о политике Совкино 15 октября 1927 года, подвергнув резкой и принципиальной критике серьезные недостатки в работе этой организации и обосновывая не только свое право, но и свою обязанность вмешиваться в дело строительства молодой советской кинематографии, Маяковский с присущей ему резкостью заявил:

«Говорят, что вот Маяковский, видите ли, поэт, так пусть он сидит на своей поэтической лавочке... Мне наплевать на то, что я поэт. Я не поэт, а прежде всего поставивший свое перо в услужение, заметьте, в услужение, сегодняшнему часу, настоящей действительности и проводнику ее — советскому правительству и партии».[1]

Для Маяковского поэтический труд был прежде всего выполнением огромного патриотического долга — долга перед народом, Родиной, партией. Именно поэтому, стремясь найти и использовать самые верные и самые разнообразные пути к уму и сердцу народа, он и не хотел сидеть только на своей «поэтической лавочке», а становился художником, драматургом и сценаристом.

В литературном наследии Маяковского драматургия, и в том числе кинодраматургия, занимает свое важное и почетное место. Но верно

[1] В. В. Маяковский. Полн. собр. соч., т. XI, ГИХЛ, 1947, стр. 502.

понять и определить ее значение можно, только рассматривая ее как часть всего его творчества, в котором — очевидно и бесспорно — поэзии принадлежит первое место.

Мало того. Было бы ошибочно, утверждая живое непреходящее значение наследия Маяковского и его исторической роли в формировании советской кинематографической и театральной культуры, ограничиваться только его пьесами и сценариями, его прямым и непосредственным вмешательством в искусство кино и театра.

Исследование влияния Маяковского на формирование советского кино и театра — необходимое и очень существенное условие исторически правдивого раскрытия процесса их развития.

Остановимся на одном особенно важном и особенно показательном примере.

К двадцатилетию Великой Октябрьской социалистической революции наша кинематография и одновременно с нею наш театр совершили первые подступы к решению задачи воплощения на экране и на сцене образов вождей социалистической революции В. И. Ленина и И. В. Сталина.

Эти фильмы и спектакли внесли много существенно нового в развитие советского кино и театра, в утверждение метода социалистического реализма. В их числе были фильмы «Ленин в Октябре», а затем «Ленин в 1918 году» М. Ромма, «Великое зарево» М. Чиаурели, «Человек с ружьем» С. Юткевича по сценарию Н. Погодина, совпадавшему по содержанию с одноименой пьесой, послужившей основой создания ряда театральных спектаклей и прежде всего спектакля Театра имени Вахтангова, в котором образ Ленина был воплощен Б. В. Щукиным.

Советская кинематография и театр, с первых шагов своей жизни посвятившие себя воплощению героической темы борьбы народа за уничтожение власти эксплуататоров, за победу коммунизма, неуклонно и последовательно подходили к решению задачи создания образа вождя социалистической революции. Эта задача возникала перед ними как одно из выражений коренных идейных устремлений советского искусства. Она вырастала на основной магистрали их творческого становления — на главной линии борьбы за создание типического правдивого образа современника — передового человека советской эпохи.

Трудно переоценить то значение, которое имела для разрешения этой задачи поэма Маяковского «Владимир Ильич Ленин», написанная в 1924 году и явившаяся вдохновенным гимном Коммунистической партии. Можно смело сказать, что, именно опираясь на опыт Маяковского, учась у Маяковского, во многом следуя за ним, драматурги и сценаристы, режиссеры и актеры сумели добиться определенных успехов в работе над поставленным перед ними ответственным творческим заданием.

Именно поэма Маяковского непосредственно подсказала им ряд принципиально важных, основополагающих моментов для решения исключительно сложной художественной проблемы.

В настоящее время в свете раскрытия понятия типического, которое дал тов. Г. М. Маленков в докладе на XIX съезде партии, это особенно ясно.

Воссоздавая образ Владимира Ильича Ленина — образ единственный и неповторимый, образ гениального человека, «нового вождя новых масс» (И. В. Сталин), Маяковский раскрывал этот великий образ как образ типический, концентрирующий в себе с предельной глубиной и полнотой черты, выражающие сущность характера советского человека, коммунистического человека (в равной мере — партийного и непартийного). Это было утверждение типического не как статистического среднего, а как воплощения сущности определенного социально-исторического явления. Проблема типичности выступала в поэме «Ленин»

как проблема политическая, как основная сфера проявления партийности художника, воодушевленного идеями коммунизма.

Тема единства вождя и народа, которой стремились подчинить содержание фильмов и спектаклей, посвященных В. И. Ленину и И. В. Сталину, их создатели, была с огромной силой утверждена в качестве главной в поэме Маяковского о Ленине, предшествовавшей этим спектаклям и фильмам и их подготовлявшей.

Тема единства вождя и народа, тема руководящей роли Коммунистической партии, чей разум и воля воплощены в В. И. Ленине, получила впервые свое величественное выражение в искусстве, до сих пор непревзойденное, именно в поэме Маяковского.

В 1927 году в заметке «О кино» Маяковский писал: «Пользуюсь случаем при разговоре о кино еще раз всяческим образом протестовать против инсценировок Ленина через разных похожих Никандровых. Отвратительно видеть, когда человек принимает похожие на Ленина позы и делает похожие телодвижения — и за всей этой внешностью чувствуется полная пустота, полное отсутствие мысли. Совершенно правильно сказал один товарищ, что Никандров похож не на Ленина, а на все статуи с него».[1]

Как известно, некто Никандров снимался в картине «Октябрь» и появлялся в нескольких кадрах этого фильма в образе Ленина, так же как он появлялся на короткий момент в заключительном эпизоде поставленной в Малом театре хроники «1917 год». Здесь не было да и не могло быть подлинного образа Ленина, была лишь внешняя и потому оскорбительная имитация его облика, против которой и поднимал голос решительного протеста Маяковский.

Поэт был неправ, когда вслед за приведенными словами утверждал, что вообще воплощение образа Ленина актером не может иметь места, что необходимо ограничиться лишь документально-хроникальным воссозданием на экране образа Ильича. Но Маяковский был тысячу раз прав, когда он протестовал против ложной и несостоятельной попытки подменить художественное, подлинно масштабное создание образа Ленина незамысловатой, чисто внешней похожестью, мельчащей и принижающей образ вождя.

Маяковский с тем большим правом мог протестовать против такого рода упрощенного и негодного принципа воплощения в искусстве сцены и экрана образа В. И. Ленина, что к тому времени он уже был автором бессмертной поэмы о Ленине, в которой образ великого вождя социалистической революции был показан в огромном историческом масштабе, с предельной человечностью и силой.

В поэме Маяковского и в его маленькой заметке был заключен необыкновенной важности урок, которым в значительной степени сумели воспользоваться передовые художники нашего театра и кино.

Этим уроком воспользовались, в частности, и крупнейшие советские актеры во главе с Б. В. Щукиным, на долю которых выпала ответственная и почетная задача стать первыми в непосредственном сценическом и экранном воплощении образа В. И. Ленина.

В поэме о Ленине Маяковский со всей непреложностью ярчайшего художественного факта показал, что образ Ленина может найти достойное его воплощение в произведениях искусства лишь в том случае, если биография Владимира Ильича Ульянова будет раскрыта одновременно и как биография рабочего класса России, как история нашей Родины.

Маяковский с замечательной ясностью говорил примером своей поэмы о всей сложности задачи, возникающей, независимо от рода его «оружия», перед каждым художником, воплотить в художественном

---

[1] В. В. Маяковский. Полн. собр. соч. т. XI, стр. 415.

произведении образ вождя социалистической революции, показать в живом целостном единстве «жизнь Ульянова» и «жизнь товарища Ленина», Ленина — вождя и Ленина — «самого человечного человека». Перед каждым художником, бравшимся за решение этой задачи, в качестве напоминания о необходимости совместить в неразрывном единстве две грани образа — индивидуальное и общее — невольно возникали строки Маяковского, афористически четко сказавшего словами поэмы «Ленин»:

Коротка
и до последних мгновений
нам
известна
жизнь Ульянова.
Но долгую жизнь
товарища Ленина
надо писать
и описывать заново.

Одновременно Маяковский показывал путь к успешному достижению высокой цели, когда он писал:

Он земной,
но не из тех,
кто глазом
упирается
в свое корыто.
Землю
всю
охватывая разом,
видел
то,
что временем закрыто.
Он, как вы
и я,
совсем такой же,
только,
может быть,
у самых глаз
мысли
больше нашего
морщинят кожей,
да насмешливей
и тверже губы,
чем у нас.

Это было новое понимание героического, непосредственно вытекавшее из новой природы героя — вождя, руководителя всего трудового народа.

Деятели кино и театра в своей области использовали опыт Маяковского в поэтическом воссоздании образа Ленина, решительно отказавшись от того поверхностного и по сути глубоко ошибочного решения, против которого предостерегал Маяковский в заметке «О кино».

Внутренняя сущность образа — связь Ленина с народом, с массами, умение прислушаться к их голосу и повести их за собой — было тем главным, что одухотворяло образ вождя, созданный Б. В. Щукиным. Это с наибольшей силой сказалось в той сцене пьесы и сценария «Человек с ружьем», где Ленин встречается в коридоре Смольного с солдатом Иваном Шадриным и в коротком разговоре определяет его судьбу, дает ему неза-

бываемый урок о том, что нужно крепко держать в руках ружье, чтобы защищать завоевания социалистической революции.

Примечательно, что эта сцена — центральная и в спектакле и в фильме — невольно вызывает в памяти строки из поэмы Маяковского, в которых говорится о том, как В. И. Ленин идет по шумному, переполненному народом Смольному. «Сюда с того конца коридорища бочком пошел незаметный Ленин»:

В какого-то парня
в обмотках,
лохматого,
уставил
без промаха бьющий глаз,
как будто
сердце
с-под слов выматывал,
как будто
душу
тащил из-под фраз.

Образ В. И. Ленина в кино и театре еще не воссоздан с такой силой, с какой удалось это В. Маяковскому, — замечательный опыт поэта помогает попрежнему творческим работникам театрального и киноискусства выполнить эту задачу.

Глубоко закономерен был живой и постоянный интерес Маяковского к театру и кино. Его привлекала в обоих этих видах искусства возможность особенно активного и действенного общения с зрителем-слушателем. Правда, в тот период кинозритель был еще только зрителем, а не слушателем.

Поэт революции, обращающийся к широчайшим народным массам, не мог не попытаться использовать своеобразные мощные средства выразительности, присущие театру и кино в силу той непосредственной конкретности, наглядности, которая свойственна образам экрана и сцены, возникающим перед зрителем, говоря словами поэта, «весомо, грубо, зримо».

Для Маяковского вмешательство в театр или кино всегда было связано с непримиримой борьбой против всякого рода чуждых и враждебных тенденций, которые сказывались в искусстве и тормозили рост передовой советской художественной культуры.

Так, выступив с заметкой «Кино и кино» в 1922 году в журнале «Кино-фот» с определением роли кино как «новатора литератур» и «рассеивателя идей», Маяковский в то же время писал:

«Но — кино болен. Капитализм засыпал ему глаза золотом. Ловкие предприниматели водят его за ручку по улицам. Собирают деньги, шевеля сердца плаксивыми сюжетцами.

Этому должен быть конец.

Коммунизм должен отобрать кино у спекулятивных поводырей...

Без этого мы будем иметь или привозную чечетку Америки, или сплошные «глаза со слезой» Мозжухиных»[1].

Если мы вспомним, что это написано в период, когда американские и западноевропейские буржуазные фильмы — «привозная чечетка Америки» — в изрядном количестве просачивались на наш экран, а молодая советская кинематография далеко не всегда оказывалась на должной высоте и «глаза со слезой» еще продолжали порою появляться в отечественных кинофильмах, то все боевое значение высказывания Маяковского станет очевидным.

---

[1] В. В. Маяковский. Полн. собр. соч., т. XI, стр. 407.

Работа Маяковского-сценариста теснейшим образом связана с деятельностью Маяковского-драматурга, начатой в советскую эпоху монументальной «Мистерией-Буфф» — первой пьесой, посвященной событиям Великой Октябрьской социалистической революции и написанной к ее первой годовщине.

Проникнутая революционной социалистической идейностью, «Мистерия-Буфф» явилась произведением, самое появление которого было актом борьбы против всякого рода враждебных тенденций, проявлявшихся в ту пору и в достаточно откровенной форме и под прикрытием «революционной» фразы в деятельности «пролеткультовцев», представителей пресловутого «театрального Октября» и тому подобных вульгаризаторов и фальсификаторов.

Уже в «Мистерии-Буфф», в этой первой советской пьесе Маяковского, наглядно сказались характерные черты передовой советской драматургии, нашедшие в дальнейшем свое выражение во всем многообразии ее стилей, жанров и форм.

Глубокая, подлинно партийная идейность пронизывала эту пьесу. Она последовательно вела к масштабному раскрытию основных драматических конфликтов эпохи — к изображению непримиримого столкновения сил старого, уходящего в прошлое мира с наступающими на них и их побеждающими силами мира нового, социалистического. Первая советская пьеса — об этом уместно напомнить сейчас, в пору борьбы против пережитков пресловутой «теории» бесконфликтности драматургии — была вся от начала до конца построена на острейшем и энергично развертывавшемся столкновении, на конфликте, отражавшем самое главное, самое существенное в исторических обстоятельствах, нашедших в ней свое отражение.

Недаром «Мистерия-Буфф» была названа автором героическим, эпическим и сатирическим изображением нашей эпохи. Это название не только отражало особенности построения данной пьесы, но во многом указывало и на те типические черты, которые будут кристаллизоваться в советской драме в последующем ходе ее развития. Развивая лучшие традиции русской драматургии критического реализма, драматургия социалистического реализма будет органически включать в себя и героику и сатиру, рождая действенные драматические полотна поистине эпической силы.

Мы говорим о драме, но разве эти черты не найдут своего яркого выражения и в произведениях киноискусства? Разве нельзя было бы назвать героическим, эпическим и сатирическим изображением эпохи, например, «Падение Берлина»?

Героический пафос в утверждении коммунистических идей, в прославлении революционного народа, свергнувшего власть угнетателей и строящего новое общество, и грозная сила сатирического обличения врагов народа, паразитов-эксплуататоров — вот те два органически спаянных начала, которые определяли весь строй и дух пьесы Маяковского.

«Мистерия-Буфф» отличалась своеобразными особенностями построения, связанными с прямолинейной резкостью, плакатностью, некоторой условностью и обобщенностью развертывания действия. Эти особенности были исторически объяснимы как условиями и требованиями времени, так и поэтической биографией Маяковского. В своем дальнейшем пути поэт под мощным воздействием идей Коммунистической партии, по мере роста и укрепления своего мастерства последовательно и неуклонно шел к все более ясному и четкому выявлению во всем своем творчестве тех взаимосвязанных между собой начал — героики и сатиры, которые нашли свое выражение уже в «Мистерии-Буфф».

Пьесы Маяковского, написанные в последние годы жизни, относящиеся к наиболее зрелому периоду его творчества,— «Клоп» и «Баня», как и

непосредственно с ними связанные и во многом предвосхитившие их киносценарии, в особенности ценны для нас, как замечательный опыт крупнейшего художника, помогающий и сегодня решать важные и актуальные задачи, стоящие перед искусством. Маяковский вел упорную борьбу за утверждение своих произведений на сцене и на экране, по праву видя в них воплощение передовой линии советской драматургии, направленной против различного рода буржуазно-эстетских и вульгаризаторских тенденций.

Можно сказать с уверенностью, что только сейчас, в свете постановки проблемы типического в реалистическом искусстве, которая дана в докладе тов. Г. М. Маленкова на XIX съезде партии, можно до конца понять и по достоинству оценить значение наследия Маяковского — драматурга и сценариста. Политическая направленность произведений Маяковского, всегда определявшаяся живым, подлинно действенным, партийно заинтересованным вмешательством в жизнь, непримиримость в борьбе против отрицательных явлений действительности, использование средств сознательного преувеличения и заострения образа — все эти черты особенно ясно воспринимаются именно сейчас, как важнейшие неотъемлемые качества произведений Маяковского и в частности его пьес и сценариев.

Можно сказать смело, что Маяковский по самому духу, по коренным особенностям своего творчества, по самому характеру своих эстетических принципов был глубоко враждебен пониманию типического как только наиболее распространенного, как какого-то статистического среднего.

Именно этим объясняется его неистребимая ненависть к натуралистическому крохоборчеству. Именно поэтому он, закономерно видя в натуралистической приниженности оборотную сторону формалистического эстетства, писал: «и мы реалисты, но не на подножном корму». Ему был ненавистен «подножный корм» мелкотравчатого бытописательства в литературе, как и «бытовой разговорный тончик» на сцене. Он стремился к образам масштабным, резко обозначенным, запоминающимся, раскрывающим сущность явления, четко выявляющим позицию автора и убеждающим в ее правоте читателя-зрителя-слушателя.

Эти принципы в применении к театру и нашли свое афористически четкое выражение в так остро-современно звучащем и неслучайно не раз уже цитировавшемся в последнее время лозунге, написанном к первому представлению «Бани»:

Ставь прожектора,
чтоб рампа не померкла.
Крути,
чтоб действие
мчало, а не текло.
Театр
не отображающее зеркало,
а —
увеличивающее стекло.

Под увеличивающим стеклом своих пьес и сценариев Маяковский раскрывал острые жизненные конфликты, в заостренных типических образах прославляя новое, передовое, обличая старое, отживающее, мешающее движению вперед.

М. Е. Салтыков-Щедрин писал: «...для того чтоб сатира была действительною сатирою и достигала своей цели, надобно, во-первых, чтоб она давала почувствовать читателю тот идеал, из которого отправляется творец ее, и, во-вторых, чтоб она вполне ясно сознавала тот предмет, против которого направлено ее жало»[1].

[1] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). О литературе, ГИХЛ, 1952, стр. 216.

Драматические произведения Маяковского сильны прежде всего определенностью и ясностью того идеала, из которого отправляется их автор, и столь же определенным и резким обозначением явлений действительности, подвергаемых сатирическому изобличению.

Продолжая и развивая традиции боевого искусства передовых русских писателей критического реализма — традиции Гоголя и Щедрина в первую очередь, Маяковский настойчиво и последовательно отстаивал тезис о том, что искусство должно являться оружием — «таким оружием, которое художник, писатель, актер дают классу».

Основным критерием для него при определении ценности произведения искусства было выяснение вопроса о степени активного воздействия стихотворения, пьесы, спектакля, фильма на процесс жизненного строительства, вопроса о том, вмешивается ли тот или иной факт искусства в действительность или остается в сфере узко-эстетической. Чрезвычайно показательны в этом смысле два примера из высказываний Маяковского.

Однажды его спросили: что думает автор «Клопа» о своих пьесах? Он сослался на рассказанный ему случай: заметивший безбилетника трамвайный кондуктор «изругался» и, между прочим, назвал провинившегося «клопом Маяковского». «Пригодившееся для жизни и вошедшее в жизнь определение,— отметил по этому поводу Маяковский,— было лучшей и приятнейшей рецензией на мою пьесу»[1].

Другой пример не менее характерен. Он относится к оценке театрального сезона 1923/24 года, когда московские театры не осуществили сколько-нибудь ценных, идейно значительных спектаклей, если не считать отдельных исключений. Выступая на диспуте о задачах литературы и драматургии 26 мая 1924 года, Маяковский сказал: «...рассматривая сейчас, например, театральный сезон, я утверждаю, что ни одна песенка, ни одно двухстишие, ни одна формулировка, ни одно определение не вылилось из стен театра в жизнь. Не было в театре ни одной вещи, ни одной пьесы, которая осталась бы у нас и на другой день»[2].

Знаменательно, что главным основанием для суровой критической оценки итогов сезона явилось для Маяковского то обстоятельство, что показанное на сцене «не вылилось из стен театра в жизнь». В таком подходе сказалась ведущая принципиальная установка поэта, которой он подчинял свою собственную работу, ориентируясь прежде всего именно на активное, действенное вторжение в жизнь.

Сатирическое обличение пережитков прошлого занимало важнейшее место в поэтической и драматургической деятельности Маяковского. Оно со всей силой звучит в таких его произведениях, написанных в последние годы жизни, как сценарии «Позабудь про камин» и «Товарищ Копытко», пьесы «Клоп» и «Баня». Тесно связанные между собой, они вырастали на основе повседневной работы Маяковского в периодической печати, в газете, от постоянного столкновения с жизненными фактами, настоятельно требовавшими непосредственного, прямого и острого отклика.

Так, сценарий «Позабудь про камин», написанный по договору с Совкино, заключенному в 1927 году, и связанная с ним по материалу и даже по сюжету феерическая комедия «Клоп» возникли на основе тех фактов, которые, как отмечал сам Маяковский, шли к нему со всех сторон во все время газетной и публицистической работы, особенно в «Комсомольской правде».

В сценарии, например, налицо прямые цитаты из заметок, публиковавшихся в «Комсомольской правде» и сообщавших о тех или иных фактах проникновения мещанских влияний в среду молодежи.

Сопоставление сценария «Позабудь про камин» и комедии «Клоп»,

---

[1] В. В. Маяковский. Полн. собр. соч., т. XI, стр. 429.
[2] В. В. Маяковский. Полн. собр. соч., т. II, 1939, стр. 522.

позволяет уяснить особенности и направленность работы Маяковского, подчиненной достижению предельной глубины и остроты типизации.

Известно, что комедия «Клоп» характеризовалась Маяковским как публицистическая, проблемная, тенденциозная. Проблемой, в ней поставленной, было разоблачение мещанства.

Первым подступом к ее решению и явился сценарий «Позабудь про камин». Здесь мы уже встречаем многие образы и ситуации, которые в дальнейшем перейдут в пьесу «Клоп». Тут и молодой рабочий, в поисках «изящной жизни» женящийся на дочке частника-парикмахера, и мещанистая мамаша, покупающая сельдей, и «красная свадьба», заканчивающаяся пожаром, и перенос действия в будущее на пять пятилеток вперед, где мы видим «разряженного и гитарничающего» героя, демонстрируемого в клетке зоопарка вместе с клопом, посаженным в стеклянный ларец.

Уже это перечисление некоторых основных моментов сюжета показывает всю близость комедии сценарию. Вместе с тем между ними обнаруживается и существенная разница. Она выражается прежде всего в несравненно большем заострении в комедии всей ситуации в целом и характеристики отдельных образов, в особенности образа центрального персонажа, в усилении и гораздо более выразительной разработке основного конфликта и, наконец, в сознательном укреплении идейно-политической тенденции пьесы.

Так, например, в сценарии в образе молодого рабочего преимущественно обнаруживается его тяга к «изящной жизни», однако еще не подчеркнута та тупая и наглая уверенность в «праве» на уютную жизнь, на паразитизм, которая станет едва ли не главной чертой в Присыпкине. В сценарии нет сцены в молодняцком общежитии или какой-либо иной, равной ей по своему значению. Поэтому в нем нет той остроты конфликта между мещанином и передовыми советскими людьми, который с такой резкостью и определенностью развернут в пьесе. Да и сцены, переносящие нас в будущее, тоже, если так можно сказать, менее конфликтны: и в них нет такой остроты столкновения между людьми будущего и размороженным мещанином, которая будет придана целым рядом блестящих и остроумных мотивов комедии «Клоп».

Но, быть может, самым серьезным, имеющим особенно важное принципиальное значение отличием «Клопа» от сценария «Позабудь про камин» является отсутствие в последнем фигуры, идентичной образу Олега Баяна, появившемуся только в феерической комедии.

Введение в пьесу Олега Баяна — этого самородка из домовладельцев, проходимца и идеологического вредителя — как раз и позволило до конца политически остро и беспощадно разоблачить присыпкинщину, как проявление чуждых, враждебных классовых влияний, как выражение «политического замирения», говоря словами Маяковского.

Сознательно и злонамеренно ведя свою идеологическую подрывную деятельность, Олег Баян не только приобщает Присыпкина к благам буржуазной фокстротной «культуры», но одновременно всячески старается укрепить его в уверенности, что он и впрямь свой класс «своим благоустройством возвышает».

Антиобщественная, реакционная, политически вредоносная сущность мещанства становится особенно ясной и наглядной именно благодаря введению фигуры растленного двурушника — мещанского «учителя жизни» Баяна.

Так, работая над своей комедией, используя и вместе с тем развивая и обогащая сюжетные мотивы и образы ранее написанного им сценария, Маяковский последовательно шел к идейно заостренному раскрытию темы, к политическому осмыслению типического.

В том же направлении шла работа и над пьесой «Баня», написанной в 1929 году, которую в известной степени предвосхищал сценарий «Това-

рищ Копытко» («Долой жир!»). Заглавный герой последнего во многом напоминал центрального сатирического персонажа «Бани» главначпупса Победоносикова.

В «Товарище Копытко» отчетливо намечена линия мещанского перерождения героя — некогда участника гражданской войны, а в дальнейшем забывшего о своем прошлом, обюрократившегося председателя треста «Елки-палки».

В сценарии намечены сцены, впоследствии в переработанном виде вошедшие в текст пьесы «Баня». Такова, например, сцена, в которой Копытко рассматривает поднесенные ему художником эскизы новой стильной мебели для своего служебного кабинета «с какими-то резными выкрутасами». Есть сцена, выросшая в «Бане» в целое действие, в котором Победоносиков со своей свитой приходит в театр смотреть самого себя и заявляет, что «в жизни так не бывает». В сценарии Копытко едет в театр на явно приспособленческий спектакль под колоритным названием «Красный поцелуй» и весьма одобрительно отзывается о нем, замечая: «Ничего... годится для отдыха широких рабочих масс».

Однако в сценарии образ Копытко не вырастает все же в тот предельно обобщенный и заостренный типический образ бюрократа, каким выступает в «Бане» Победоносиков. Примечательна одна существенная подробность. Копытко получает повестку на учебный военный сбор и поначалу не желает итти на него. Но затем автор вводит в действие мотив фантастического и несколько гротескно преувеличенного сна Копытко, в котором незадачливый герой видит себя в самых драматических обстоятельствах в условиях войны. Проснувшись, Копытко передумывает и отправляется на сбор. В финале Копытко оказывается вновь вернувшимся на ту «линию», на которой он находился некогда в годы гражданской войны.

Используя и развивая в образе Победоносикова некоторые мотивы, намеченные в образе Копытко, Маяковский идет по пути их острейшего сатирического сгущения и заострения.

Образ Победоносикова, как типическое изображение бюрократа, поистине может служить ярчайшим примером решения проблемы типического, как проблемы политической.

Известно, что, создавая «Баню», Маяковский непосредственно откликался на призыв Коммунистической партии к борьбе с бюрократизмом.

Знаменательно, что Маяковский, навлекая на себя наветы всякого рода вульгаризаторов и перестраховщиков, наделил своего Победоносикова партийным билетом. Почему поступил так Маяковский? В этом сказалась глубокая политическая зрелость художника, его стремление нанести наиболее ощутимый удар по бюрократизму.

Выступая на VIII съезде ВЛКСМ 16 мая 1928 года, товарищ Сталин говорил: «Если бы дело шло только о старых бюрократах, борьба с бюрократизмом была бы самым легким делом. Беда в том, что дело не в старых бюрократах. Дело, товарищи, в новых бюрократах, дело в бюрократах, сочувствующих Советской власти, наконец, дело в бюрократах из коммунистов. Коммунист-бюрократ — самый опасный тип бюрократа. Почему? Потому, что он маскирует свой бюрократизм званием члена партии» [1].

Вот таким «новым бюрократом», маскирующим свой бюрократизм, и предстает перед нами главначпупс Победоносиков в «Бане».

Комическая суть образа Победоносикова в том и заключается, что он всеми средствами пытается показаться «новатором-администратором», а свое учреждение выдать за «уголок социализма». Он родствен в этих своих претензиях Присыпкину, который не упускал случая подчеркнуть свое «классовое достоинство», находя поддержку в угодливо-подхалим-

[1] И. В. Сталин. Соч., т. 11, стр. 71.

ских и в то же время явно издевательских изречениях Олега Баяна, услужливо поддерживавшего «бывшего рабочего»: «Они молодой класс, они всё по-своему понимают».

Разоблачая Присыпкина, Маяковский вывертывал наизнанку и выставлял на всеобщее осмеяние его отвратительное мещанское нутро. То же он делает и с Победоносиковым, до конца обнажая перед нами его лицемерие, ханжество, непроходимое невежество, хамство, презрение к массам, враждебность к критике и критикующим, косность и тому подобные качества. В итоге перед нами возникает законченная фигура стопроцентного бюрократа, а сам по себе бюрократизм раскрывается не просто как засилье «бумажки», но как «проявление буржуазного влияния на наши организации» (И. В. Сталин).

Так тема борьбы с бюрократизмом приобретает у Маяковского острое идейно-политическое истолкование и в то же время становится источником огромной комедийно-сатирической действенности пьесы.

Это в особой степени существенно и поучительно для нас сегодня, когда с трибуны XIX съезда Коммунистической партии прозвучали слова о важности создания сатирических произведений.

Строя сатирические образы, Маяковский опирался на опыт русской классической литературы, на опыт Гоголя и Щедрина, на эстетику комического русских революционных демократов. В этом была сила его созданий, основа их доходчивости.

Н. Г. Чернышевский писал: «... истинная область комического — человек, человеческое общество, человеческая жизнь, потому что в человеке только развивается стремление быть не тем, чем он может быть, развиваются неуместные, безуспешные, нелепые претензии. Все, что выходит в человеке и в человеческой жизни неудачно, неуместно, становится комическим...»[1].

Разве не в таком философском определении комического ключ к раскрытию комедийной природы образов Присыпкина и Победоносикова? Разве не нелепые притязания их на якобы «марксистски» обоснованное исполнение своего «долга» в контрастном сочетании с их подлинной, мещанско-бюрократической сущностью образуют основу их сатирического разоблачения, их осмеяния, к которому уверенно ведет автор зрителя?

Да, конечно, это именно так! Присыпкин особенно смешон и одновременно отвратительно нагл, когда он самоуверенно заявляет: «В нашей красной семье не должно быть никакого мещанского быта и брючных неприятностей. Во!» Победоносиков столь же смешон и не менее отталкивающе гнусен, когда с подлым лицемерием говорит своей жене Поле: «Оставь ты эти мещанские представления об отдыхе. Мне на лодках кататься некогда. Эти мелкие развлечения для разных секретарей. Плыви, моя гондола! У меня не гондола, а государственный корабль». Роли этих сатирически изобличаемых персонажей от начала до конца построены на подобном выразительнейшем контрасте между их претензиями и несостоятельностью этих претензий, совершенно очевидной читателю-зрителю из самого характера их реплик.

Мы останавливаемся на образах Присыпкина и Победоносикова лишь как на особо показательных примерах, которые однако позволяют сделать некоторые общие наблюдения над природой комедийно-сатирической характеристики у Маяковского. Текст ролей этих и всех других сатирически осмеиваемых персонажей в произведениях поэта-драматурга целиком и полностью подчинен задачам их разоблачения и ни на один момент не становится просто нейтрально изобразительным.

Характеристики их чрезвычайно насыщены и многообразны, так как даются в различных аспектах. Так, например, мы видим Победоносикова

[1] Н. Г. Чернышевский. Избранные философские сочинения, т. I, Госполитиздат, 1950, стр. 287.

и при исполнении служебных обязанностей — во время диктовки очередной речи, и при выборе «стиля» мебели для кабинета, и дома — во взаимоотношениях с женой, и в театре, когда он приходит смотреть самого себя и заявляет, что «в жизни так не бывает», а затем приходит в восторг от поставленного режиссером приспособленческого спектакля. Но в то же время всюду и везде он предстает перед нами как законченный, так сказать, образцово-показательный бюрократ. Лишает ли это фигуру Победоносикова жизненной достоверности и убедительности? Нисколько! Напротив, это лишь делает из него поистине поражающий своей цельностью и заостренностью т и п бюрократа.

Маяковский использовал средства сознательного преувеличения образа, средства его заострения, добиваясь тем самым раскрытия сущности явления.

Это определялось его основными идейно-эстетическими требованиями. Выступая на обсуждении «Бани», Маяковский говорил: «Что касается прямого указания, кто преступник, а кто нет, у меня такой агитационный уклон, я не люблю, чтоб этого не понимали. Я люблю сказать до конца, кто сволочь»[1].

В суровой прямолинейности и беспощадности сатирического изобличения «сволочи» — разящая сила гневного смеха Маяковского.

Маяковский и в этом выступает продолжателем традиций Гоголя и Щедрина, традиций революционных демократов. В уже цитированной выше статье Щедрина мы встречаемся, например, с таким определением особенностей сатирика: «Сатирик всегда несколько фанатик своих воззрений, и потому в нем всего менее понятна уступчивость, и особливо такая уступчивость, которая явно допускается под влиянием внешнего гнета и собственной внутренней робости» [2].

Маяковский был глубоко чужд такой «уступчивости». В своей сатире он шел до конца, не боясь преувеличения и заострения, пригвождая к позорному столбу носителей чуждых, враждебных нашему советскому обществу качеств и норм поведения.

Представители вульгаризаторской рапповской критики травили поэта, пытаясь, в частности, парализовать силу его сатиры, доказать ее якобы антиреалистичность, нежизненность. Они использовали при этом пресловутую «теорию живого человека», заимствованную из арсенала буржуазной идеалистической эстетики.

Подменяя правдивое раскрытие жизненных социальных противоречий чисто отвлеченным сочетанием «положительных» и «отрицательных» черт, которые искусственным образом должны были в аптекарских дозах отпускаться и для образов героев, олицетворяющих собой передовых советских людей, и для героев, олицетворяющих людей отсталых, «теория живого человека» по существу выступала одной из предпосылок «бесконфликтной» драматургии.

Антимарксистская «теория живого человека» была непосредственно связана с рассмотрением типического как некоего среднестатистического и отрицанием средств сознательного преувеличения и заострения образа для раскрытия типического. Она предписывала, исходя из чисто абстрактных, идеалистических и схоластических требований, непременно вносить в образ положительного героя ту или иную «червоточину», показывать «темные» стороны его личности и в свою очередь исключала возможность заостренно-преувеличенного, прямолинейно-действенного, сгущенного сатирического изображения отрицательного типа.

Трудно переоценить всю важность борьбы, которую вел с этой вредоносной «теорией» Маяковский и в своей драматургии и в своей публицистике.

---

[1] В. В. Маяковский. Полн. собр. соч., т. XI, стр. 505.

[2] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). О литературе, стр. 218.

Примечательно и то, что сторонники «живого человека» подвергали нападкам пьесы Маяковского и, в частности, «Баню» именно за концентрированность, преувеличенность и заостренность обрисовки образов. Так, журнал «На литературном посту» упрекал Маяковского в том, что его Победоносиков неправдоподобен, ибо это поистине «чистый, гладкий, совершенно «безукоризненный» бюрократ, хам, такой законченный мерзавец». Иными словами, рапповский орган протестовал против сгущенности сатирического портрета главначпупса, полагая в соответствии с нормами «теории живого человека», что он обязательно должен быть несколько разжижен, ибо «в жизни так не бывает».

Третье действие «Бани» в значительной мере и явилось острым полемическим ответом Маяковского на выпады вульгаризаторской рапповской критики. Вкладывая в уста Победоносикова и его свиты протесты против критикующего, «будоражащего» искусства и призывы к показу «красивых живчиков на красивых ландшафтах», Маяковский вводил в пьесу прямую литературную полемику против «теории живого человека».

Важнейшей и необычайно существенной особенностью драматургии Маяковского является органическое сочетание в ней мотивов сатирических, направленных на изобличение всего отрицательного, прогнившего, омертвевшего, мешающего движению вперед, с мотивами героическими, утверждающими закономерность и неизбежность победы нового, передового в условиях нашего советского общества.

Товарищ Сталин видел главное достоинство, пафос комедии А. Безыменского «Выстрел» в заострении вопроса на недостатках наших аппаратов и в глубокой вере в возможность исправления этих недостатков.

Обличая гнилое и фальшивое в нашей действительности, лучший, талантливейший поэт нашей советской эпохи в то же время утверждал пафос несокрушимой веры в победу над всем тем, что мешает нашему строительству. Эту веру поэт черпал в животворном чувстве советского патриотизма, в беззаветной преданности Коммунистической партии, в любви к советскому человеку — борцу и труженику.

В отчетном докладе XIX съезду КПСС тов. Г. М. Маленков говорил: «В своих произведениях наши писатели и художники должны бичевать пороки, недостатки, болезненные явления, имеющие распространение в обществе, раскрывать в положительных художественных образах людей нового типа во всем великолепии их человеческого достоинства и тем самым способствовать воспитанию в людях нашего общества характеров, навыков, привычек, свободных от язв и пороков, порожденных капитализмом».

В свете этого указания опыт Маяковского-драматурга приобретает особое значение. Задача обличения негодного была неотделима для Маяковского от задачи утверждения и прославления положительного. Показывая их столкновение, он и строил на нем острый и напряженный драматический конфликт своих произведений, предназначенных для сцены и для экрана.

Героико-патетическая тема, начиная с «Мистерии-Буфф», органически входила в художественную ткань драматических созданий Маяковского. Маяковский хорошо знал, что, не показав непримиримого столкновения отрицательных явлений, отрицательных людей и тенденций с передовыми людьми, с основой нашего общественного строя, с тем, что можно назвать нашей советской почвой, нельзя правдиво передать в художественном образе закономерностей нашей жизни.

Отсюда возникала в его произведениях мощно звучащая тема устремления в будущее. В будущее, которое всеми нитями накрепко связано с сегодняшним днем, которое строится сегодня. Так, люди 1979 года в комедии «Клоп», не желая признавать мещанина-перерожденца Присыпкина человеком, лишь развивали и доводили до логического предела тот конфликт, который намечался уже в сцене молодняцкого общежития в пер-

вой части пьесы, посвященной современности. Так, в «Бане» Фосфорическая женщина — посланница будущего находила общий язык с людьми первой сталинской пятилетки, восхищалась ими.

Маяковский признавал, что разработка положительных образов не всегда была у него на той же высоте, что и разработка образов сатирических. Конечно, нельзя не видеть некоторой лаконичности характеристик, например, рабочих Фоскина, Двойкина и Тройкина в той же «Бане». Но вместе с тем глубоко ошибочно было бы преувеличивать этот недостаток, основываясь на самокритических высказываниях Маяковского.

Положительные герои у Маяковского отмечены рядом имеющих принципиальное значение черт. Они всегда выступают носителями активного начала, смело атакующими представителей отрицательных тенденций.

Это совсем не значит, что последних Маяковский рисовал в этаком пассивно-безобидном виде, лишь «обороняющимися» от натиска первых. Ему была глубоко чужда такого рода ложная и по существу искажающая жизненную правду примиренческая установка. Он умел показывать положительных героев действенными участниками разоблачения отрицательных персонажей, которые тоже осуществляют свои «стратегические» и «тактические» планы, умел вовлечь всех персонажей в энергично развертывающийся сюжет не в качестве изрекателей тех или иных деклараций, как это зачастую бывает, а в качестве по-настоящему заинтересовывающих зрителя (и читателя) участников напряженного столкновения.

Есть и еще одна особенность в образах положительных героев Маяковского. Она заключается в их замечательном жизнеутверждающем юморе, во многом определяющем поистине солнечный, оптимистический дух произведений Маяковского. В то же время этот юмор выступает разящим орудием беспощадного разоблачения отрицательных персонажей.

Как примечательна, например, хотя бы сцена из пьесы «Баня», в которой Победоносиков распекает бухгалтера Ночкина, субсидировавшего, вопреки воле главначпупса, изобретателя-новатора Чудакова и на этом основании обвиненного в растрате. Сцена эта исполнена огромной сатирической силы. Ее комедийно-сатирическая действенность основана не только на нелепых, по существу саморазоблачительных репликах Победоносикова, но в первую очередь и на репликах Ночкина, который заставляет расходившегося вельможу предстать перед нами во всей своей красе.

Ночкин сознательно «разыгрывает» главначпупса, ссылаясь для оправдания своей «растраты» на то, что и «Карл Маркс тоже в карты поигрывал».

Победоносиков обнаруживает в ходе этого забавнейшего диалога и свое непроходимое невежество, и свое ханжество, и свою трусость перестраховщика, запугиваемого ссылками на авторитеты.

Сцена заканчивается замечательной по сарказму гневной, издевательской репликой Ночкина: «Да бросьте вы вола вертеть! Не играл никогда Карл Маркс ни в какие карты. Да что мне вам рассказывать! Разве вы человека поймете? Вам только чтоб образцам да параграфам соответствовало. Эх ты, портфель набитый! Клипса канцелярская!»

В этой сцене, исполненной поистине убивающей сатиры, заключена большая мысль. Ночкин, рядовой советский человек, маленький «бухгалтерчик», как его называет один из героев пьесы, торжествует здесь полную победу над бюрократическим «тузом» Победоносиковым, твердо веря в то, что именно на стороне Чудакова, Велосипедкина и других передовых людей — правда, что за ними — конечная победа.

В. Г. Белинский отмечал: «Вот в этом-то и состоит т и п и з м изображения: поэт берет самые резкие, самые характеристические черты живописуемых им лиц, выпуская все случайные, которые не способствуют к оттенению их индивидуальности»[1].

[1] Белинский о драме и театре, «Искусство», 1948, стр. 65.

Такого типизма и добивался Маяковский, отбирая самые характерные и резкие черты, формировавшие облик его героев. Поэт утверждал, что в его пьесах нет положений, которые не опирались бы на многократно наблюденные им факты живой действительности. Он писал о комедии «Клоп», что вошедший в нее материал — это «громада обывательских фактов». И вместе с тем он подчеркивал, что эти факты, незначительные в отдельности, прессовались и собирались им прежде всего в два центральных образа — Присыпкина и Баяна. Это была работа по отбору и концентрации характерных черт, по созданию т и п а.

Примечательно, что когда к Маяковскому обратился с письмом поэт Вадим Баян, протестуя против сходства с ним Олега Баяна в комедии «Клоп» — сходства не только в фамилии, но и в целом ряде других весьма характерных признаков, то в своем ответе Маяковский писал: «Вы указываете на сходство других (помимо фамилии.— *Б. Р.*) «откровенных параллелей» и «признаков». Тогда обстрел этих признаков сходства с антипатичным, но типичным персонажем становится уже «уважительным» с «точки зрения советской общественности», и если это так, то я оставлю моего «героя» в покое, и придется переменить фамилию вам».[1]

Несомненно, используя в образе Олега Баяна некоторые черты «деятельности» Вадима Баяна — автора примерного образца «красной свальбы», разработанной им для сельской молодежи, Маяковский выбирал в реальной действительности характерный факт, помогавший, как он сам подчеркивал, разоблачить т и п и ч е с к о е отрицательное явление.

Маяковский как драматург, поэт и публицист боролся за искусство, неразрывно связанное с самыми острыми и актуальными задачами своего времени, за искусство, раскрывающее процесс преодоления жизненных противоречий, смело отражающее острые конфликты действительности, борьбу старого и нового и победу нового.

Беспощадно бичуя пережитки капитализма, проявления бюрократизма, чванства, зазнайства, косности, подхалимства, политической беспечности, Маяковский в то же время активно утверждал положительное начало нашей социалистической действительности, в мощных, исполненных пафоса образах передавал ее героику.

Подобно всем лучшим произведениям нашей драматургии и кинодраматургии, пьесы и сценарии Маяковского неизменно строятся на остром столкновении нового со старым, воплощенном в драматически напряженном конфликте. Поэтому творческое наследие Маяковского и принципы его драматургической эстетики противостоят порочной, разоружающей драматургию, капитулянтской «теории» бесконфликтности.

Особое значение в современных условиях приобретает сатирическая традиция Маяковского, непосредственно связанная с Гоголем и Щедриным, развивающая в советскую эпоху линию их сатиры. Это традиция сатиры подлинно боевой, беспощадной, выжигающей огненным словом все дурное, фальшивое, чуждое, что мешает нашему росту.

Наследие Маяковского — неотъемлемая живая часть нашей советской художественной культуры, помогающая и сегодня строить искусство социалистического реализма, выполнять задачи, поставленные перед искусством XIX съездом Коммунистической партии.

---

[1] В. В. М а я к о в с к и й. Полн. собр. соч., т. XI, стр. 426.

Я. ЭЛЬСБЕРГ

Доктор филологических наук

ОТРИЦАТЕЛЬНОЕ И ПОЛОЖИТЕЛЬНОЕ В САТИРЕ

I

Один из самых важных творческих вопросов, стоящих сейчас перед советской кинодраматургией, заключается в том, как распределить на сатирическом полотне темные и светлые краски—каково должно быть соотношение отрицательных и положительных персонажей, каковы методы их изображения.

Критика вновь и вновь справедливо указывает, что положительные герои оказываются в сатирических произведениях различных родов искусства бледными и худосочными, изображенными гораздо менее сильными и эффективными художественными средствами, чем их противники.

Правильному решению задач, встающих перед советской сатирой, во многом может помочь обращение к опыту русской классической сатиры, к творчеству и высказываниям Гоголя и Щедрина. Партия указала советским писателям на то огромное значение, которое имеет творческое развитие традиций великих русских сатириков.

Вопрос о положительных элементах, об «идеале» в сатире, в частности в сатирической драматургии, глубоко волновал Гоголя и Щедрина.

В статье «Петербургские театры» Щедрин уделяет этой проблеме особенно большое внимание. Критикуя «Горькую судьбину» А. Писемского, он прежде всего подчеркивает то, что натуралистическое изображение отрицательного, копание в грязи не имеет ничего общего с реалистическим и сатирическим изображением темных сторон жизни.

По словам Щедрина: «Жить в тюрьме еще не значит понимать весь ужас этого положения; быть поставленным в необходимость копаться в навозе и нечистотах еще не значит сознавать, что эти нечистоты суть действительно нечистоты и что роль изыскателя в настоящем случае есть роль ненормальная и даже в высшей степени противная. Общественное значение писателя (а какое же и может быть у него иное значение?) в том именно и заключается, чтобы пролить луч света на всякого рода нравственные и умственные неурядицы, чтоб освежить всякого рода духоты веяньем идеала» [1].

Именно с этой точки зрения Щедрин затем подробно останавливается на «Ревизоре» как на драматургическом произведении, в котором изображение отрицательного пронизано «веяньем идеала».

«Да не подумает, однако ж, читатель, что мы требуем от писателя изображения людей идеальных, соединяющих в себе все возможные добродетели, — говорит далее Щедрин, — нет, мы требуем от него совсем

[1] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полн. собр. соч., т. V, 1941, стр. 163.

не людей идеальных, а требуем идеала. В «Ревизоре», например, никто не покусится искать идеальных людей; тем не менее, однако ж, никто не станет отрицать и присутствия идеала в этой комедии. Зритель выходит из театра совсем не в том спокойном состоянии, в каком он туда пришел; мыслящая сила его возбуждена; о бок с запечатлевшимися в его уме живыми образами возникает целый ряд вопросов, которые в свою очередь служат исходным пунктом для умственной работы совершенно особой и самостоятельной. Зритель становится чище и нравственнее совсем не потому, чтобы он вот-вот сейчас пошел да и стал благодетельствовать или раздавать свое имение нищим, а просто потому, что сознательное отношение к действительности уже само по себе представляет высшую нравственность и высшую чистоту» [1].

Щедрин ссылается далее на гоголевский «Театральный разъезд после представления новой комедии» как на произведение, в котором чрезвычайно глубоко поставлен вопрос об «идеале», о положительном в сатире.

Действительно, этот вопрос стоит в центре «Разъезда». Один из персонажей, выражающий взгляды самого Гоголя, говорит здесь: «...разве положительное и отрицательное не может послужить той же цели? Разве комедия и трагедия не могут выразить ту же высокую мысль? Разве все, до малейшей, излучины души подлого и бесчестного человека не рисуют уже образ честного человека? Разве все это накопление низостей, отступлений от законов и справедливости не дает уже ясно знать, чего требует от нас закон, долг и справедливость? В руках искусного врача и холодная и горячая вода лечит с равным успехом одни и те же болезни. В руках таланта все может служить орудием к прекрасному, если только правится высокой мыслью послужить прекрасному» [2].

Итак, с точки зрения Гоголя и Щедрина, изображение безобразного и низкого должно «высокой мыслью послужить прекрасному», вдохновляться «идеалом».

«Ревизор», «Смерть Пазухина», «Тени» являются доказательством того, что эти идейно-художественные принципы последовательно проводились Гоголем и Щедриным в их творческой практике.

Белинский отмечал, что в «истинно-художественной комедии» «личности поэта... не видно только по наружности; но его субъективное созерцание жизни, как arrière pensée (задняя мысль.— *Я. Э.*), непосредственно присутствует в ней, и из-за животных, искаженных лиц, выведенных в комедии, мерещатся вам другие лица, прекрасные и человеческие, и смех ваш отзывается не веселостью, а горечью и болезненностию... В комедии жизнь для того показывается нам такою, как она есть, чтоб навести нас на ясное созерцание жизни так, как она должна быть. Превосходнейший образец художественной комедии представляет собою «Ревизор» Гоголя» [3].

Но Гоголь и Щедрин шли дальше. Перед ними вплотную стояла задача введения положительных образов в сатирические произведения.

Щедрин считал «уяснение тех положительных типов русского человека, в отыскивании которых потерпел такую громкую неудачу Гоголь» [4], одним из важнейших условий развития передовой литературы.

Гоголь потерпел неудачу в этом своем стремлении потому, что не имел ясного и правильного представления о типе передового русского человека своего времени и поддался реакционным идейным влияниям.

Щедрин же, стоя на последовательных революционно-демократических позициях, решительно ставил вопрос о необходимости воплощения в литературе положительных типов русских людей.

---

[1] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков) Полное собр. соч., т. V, стр. 163.

[2] Н. В. Гоголь о литературе, Гослитиздат, 1952, стр. 258.

[3] В. Г. Белинский. Соч., т. II, Гослитиздат, стр. 59—60.

[4] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 58.

Великий писатель подчеркивал, что особенно важно создание «новых типов», проницательно вскрывающих тенденции общественного развития. Именно такие типы способны оказать особенно большое воспитательное воздействие.

Щедрин писал в «Итогах»: «Типы, созданные литературой, всегда идут далее тех, которые имеют ход на рынке, и потому-то именно они и кладут известную печать даже на такое общество, которое, повидимому, всецело находится под гнетом эмпирических тревог и опасений. Под влиянием этих новых типов современный человек, незаметно для самого себя, получает новые привычки, ассимилирует себе новые взгляды, приобретает новую складку, одним словом — постепенно вырабатывает из себя нового человека» [1].

Щедрин имеет в виду прежде всего положительные типы, воспитывающие в современниках те лучшие черты «нового человека», которые уже получили развитие и воплощение в передовых людях эпохи, но не стали еще массовыми.

Сатира, по убеждению Щедрина, должна давать совершенно ясную и определенную оценку рассматриваемых явлений действительности, проницательно различать новое и старое, метко разоблачать все отживающее. Сатирик должен быть воодушевлен высокими идеалами для того, чтобы изобразить господствующую реакцию как обреченную, предсказать грядущую победу еще слабых ростков будущего, показать эти последние. По словам Щедрина, «нет в мире положения ужаснее положения Ювенала, задавшегося темою «бичевать» и недоумевающего, что ему бичевать, задавшегося темою «приветствовать» и недоумевающего, что ему приветствовать» [2].

Указывая, что сатира «провожает в царство теней все отживающее» и вместе с тем отражает собою «вторжение новой жизни», Щедрин дал чрезвычайно глубокое определение сатиры как одного из видов художественной литературы.

Но в свои драматические произведения Щедрин не имел возможности ввести положительные типы. Царская цензура, видя в театре средство воздействия даже на безграмотное «простонародье», которому недоступно было печатное слово, ставила непреодолимые препятствия появлению на сцене образов идейных противников господствовавшего строя. Следует вспомнить, какие мытарства претерпела сатирическая комедия Грибоедова, прежде чем пробиться в театр в неискаженном цензурой виде.

У Щедрина нет драматических произведений, в которых выведен положительный герой, если не считать «Тени», но и тут герой этот остается за сценой. Поэтому позволительно привлечь для решения занимающего нас вопроса положительные образы, выведенные в сатирических обозрениях великого писателя.

В данной связи особенно большого внимания заслуживает героический образ, встающий перед нами в очерке «Они же» из «Господ ташкентцев».

В этом очерке Щедрин рисует Петербург после 4 апреля 1866 года — после выстрела Каракозова в Александра II, когда Муравьев-вешатель получил диктаторские полномочия пресечь все проявления не только революционного, но и оппозиционного движения и когда исполнителями этих предначертаний и явились «ташкентцы» — худшие отбросы дворянской, бюрократической и полицейской среды.

Беспощадно обрисовал здесь Щедрин тип царского жандарма, охранника, «искоренителя крамолы», действующего самыми бесстыдными и жестокими средствами.

[1] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полн. собр. соч., т. VII, стр. 455.
[2] Там же, т. V, стр. 373.

В противоположность ему Щедрин создает замечательный образ русского революционера 60-х годов, в котором угадываются величественные черты Чернышевского и Добролюбова. Страстная и непоколебимая убежденность, благородная гордость, преданность делу революции, которому безраздельно и просто, самоотверженно и естественно отдано все его существо, огромная моральная сила воплощены в облике этого передового русского человека.

Он один из тех «героических людей... двигателей истории», о которых Щедрин писал, что эти «новые люди» «...в такой степени сознали верность выработанных ими начал, что последние вошли в их жизнь и сделались составною ее стихией наравне со всеми другими инстинктивными движениями...» [1]

Появление героического образа революционера-шестидесятника в «Господах ташкентцах» было чрезвычайно знаменательным. Щедрин смело вводил в сатиру героические революционные мотивы, несмотря на препоны и рогатки, поставленные цензурой.

Щедрин в силу этих препятствий не мог дать слово своему герою, раскрыть его мысли и надежды. Но несмотря на то, что портрет революционера, «рассеянного и сосредоточенного молодого человека», нарисован всего немногими штрихами, Щедрин сумел глубоко передать главные черты духовного облика своего героя.

Он достиг этого, показывая последнего в таких типических обстоятельствах, в которых основные черты характера этого человека обнаруживаются с особенной силой.

Мы видим «молодого человека» лицом к лицу со своим бешено озлобленным врагом, который пришел его арестовать, видим его в положении пленника реакции.

И тем не менее победа остается на стороне революционера. Такова его духовная идейная и моральная сила.

Щедрин писал о том, что «история заключает в себе силу утешения» для людей, «вносящих в жизнь новую мысль, новое убеждение»[1]. Революционер, даже став жертвой «ташкентства», знает, что история принесет ему «утешение», ибо его мысли и убеждения отражают поступательный ход ее развития. Это сознание и презрение к реакции и ее слугам дают ему силу сохранять полное спокойствие. Она как раз и распаляет «ташкентца» до бешенства, ибо этот палач чувствует, что столкнулся с человеком, в котором нет «уязвимых мест». Тем самым и дикое «ташкентское» насилие оказывается бессильным.

«Молодой человек» кажется «рассеянным» во время обыска и ареста, ибо его не интересуют внешние обстоятельства этого события, которое он предвидел давно. Он считает совершенно излишним «иронизировать, удивляться, негодовать», то есть попусту тратить слова и силы.

Но он одновременно и «сосредоточен», так как никакие бесчинства и издевательства не могут оторвать его от тех революционных исканий и дум, которыми полно все его существо.

Презренный «ташкентец» тщетно пытается разрушить эту неуязвимость и доказать свое всевластие, но русский революционер отвечает ему, «как будто отгоняя от себя что-то назойливое, прервавшее нить его мыслей»[2].

Щедрин писал о той «светящейся красоте, которую дает человеку только несомненно прекрасный внутренний его мир»[3]. Такой красотой и проникнут образ революционера в «Господах ташкентцах».

---

[1] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 217.
[2] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полн. собр. соч., т. X, стр. 94.
[3] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 278.

II

Положительные образы призваны играть важную роль в произведениях советской сатирической драматургии. Именно советский драматург имеет счастливую возможность противопоставить отрицательным типам положительного героя.

Сатирические комедии, все действующие лица которых являются отрицательными, не могут определять собою основную линию развития сатирической драматургии, ибо трудно создать сколько-нибудь широкую и правдивую картину советской жизни и быта, где не было бы места основному центральному образу советского искусства, образу, воплощающему «высокие душевные качества и типичные положительные черты характера рядового человека...»[1]

Но существуют или, вернее, должны существовать и такие жанры кинодраматургии, в которых отсутствие положительных образов является вполне естественным. Таков, например, кинофельетон, о котором иногда говорят, но которого в природе еще нет. Подобно своему газетному собрату, кинофельетон, вероятно, будет по большей части целиком сосредоточен на изображении и обличении отрицательных персонажей.

Думается, что наиболее верный и еще вовсе неиспользованный путь к созданию кинофельетона лежит в области мультипликации, дающей возможность и в пределах «малых» жанров резко очертить социальный тип.

Какими бы, однако, художественными методами ни осуществлялся кинофельетон, каков бы ни был удельный вес сатирической комедии, лишенной положительных характеров, и в этих произведениях должны найти отражение красота и справедливость советской жизни, должна получить воплощение вера в торжество коммунизма.

Но, подчеркивая то громадное значение, которое в советской сатирической драматургии принадлежит положительным образам, следует вместе с тем отметить, что порой это совершенно бесспорное положение ведет к затушевыванию определенности и своеобразия сатиры как особого вида художественных произведений.

Так, например, в интересной и во многом правильной статье Вл. Саппака «Сатира и героика» («Советское искусство», 1 апреля 1953 г.) говорится следующее:

«Сатира и героика — вот две стихии, которые определяют собой пафос такой великолепной сатирической комедии, как «Баня» Маяковского. Говоря о политической идее комедии, сам Маяковский писал: «Политическая идея — борьба с узостью, с делячеством, с бюрократизмом, за героизм, за темп, за социалистические перспективы». В неразрывном единстве сатира и героика выступают у Маяковского и в гениальной поэме «Хорошо!», и во многих стихах поэта-трибуна, и, пожалуй, наиболее наглядно в рисунках и стихотворных подписях Окон РОСТА. Причем переход, переключение от сатиры к героике и от героики к сатире всегда воспринимается удивительно органично. То же единство характерно и для комедии А. Корнейчука «Фронт» и для ряда других произведений советской литературы».

Не трудно видеть, что при такой постановке вопроса исчезает специфическое отличие сатиры. Оказывается, в частности, что сатирическая комедия «Баня» по своему пафосу не отличается от героической поэмы «Хорошо!».

Совершенно правильно, что сатирическая комедия «Баня» содержит героические мотивы, выражает собою пламенное стремление советских людей ускорить строительство социализма. Столь же несомненно, что в

[1] Г. М. Маленков. Отчетный доклад XIX съезду партии о работе ЦК ВКП(б). Госполитиздат, 1952, стр. 73.

героической поэме «Хорошо!» немалую роль играют сатирические элементы. Однако пафос этих произведений, их основная черта различны. Вспомним определение пафоса, основной черты сатирического произведения, содержащееся в известном письме И. В. Сталина Безыменскому и имеющее очень большое методологическое значение.

Из этого определения вытекает, что советская сатира заостряет вопрос о недостатках и выражает глубокую веру в возможность их исправления. Заострение вопроса о недостатках присуще именно сатире. Это и имел в виду Маяковский в том определении политической идеи «Бани», которое цитирует Вл. Саппак.

Правильно, что для многих произведений советского искусства характерно «неразрывное единство сатиры и героического». Но такое идейно-художественное единство не должно заслонять своеобразия сатиры.

Для классических произведений нашего искусства характерна именно ясная определенность жанра, и с этой чертой тесно связаны энергия и сосредоточенность, целеустремленность произведения.

Вспомним диалог любителей искусства в «Театральном разъезде» Гоголя. Один из них считает, что завязкой в комедии должен служить общественный конфликт. Другой возражает: «Ты не прав: любовь так же, как и другие чувства, может тоже войти в комедию». Но он получает в ответ: «Я и не говорю, чтобы она не могла войти. Но только и любовь и все другие чувства, более возвышенные, тогда только произведут высокое впечатление, когда будут развиты во всей глубине. Занявшись ими, неминуемо должно пожертвовать всем прочим. Все то, что составляет именно сторону комедии, тогда уже побледнеет, и значение комедии общественной непременно исчезнет» [1]. Гоголь указывает, таким образом, на то, что общественная комедия имеет свою специфическую «сторону» и что в ней невозможно развивать «во всей глубине» другие мотивы.

В упомянутом выше щедринском очерке «Они же» образ революционера-шестидесятника героичен, проникнут силой и красотой передовой мысли. Тем не менее в центре этого сатирического очерка остается каратель-ташкентец. Если бы Щедрин работал над очерком, основным персонажем которого был бы передовой человек, он, вероятно, воссоздал внутренний мир последнего с гораздо большей полнотой, чем это имеет место здесь. В данном же случае задача писателя заключалась в том, чтобы немногими штрихами обрисовать духовную, идейную силу «нового человека» и тем самым еще более резко подчеркнуть ничтожество и обреченность всякого рода ташкентцев.

В такой классической сатирической комедии, как «Горе от ума», создан замечательный образ передового человека своего времени. Грибоедов глубоко передал духовную силу Чацкого, обаяние его ума. Но можно думать, что в произведении, не принадлежащем к сатирическому жанру, образ передового человека, декабриста, как охарактеризовал Чацкого Герцен, был бы обрисован многостороннее, мы увидели бы его в кругу идейно близких людей, гораздо яснее должны были бы выступить его положительные устремления; в таком произведении могла бы произойти встреча с женщиной, действительно его достойной, одной из тех героических русских женщин, которые впоследствии пошли за своими мужьями в Сибирь...

В комедии же Грибоедова Чацкий прежде всего выражает желчное громовое негодование при виде «гнилого общества ничтожных людей, в души которых не проникал луч божьего света, которые живут по обветшалым преданиям старины, по системе пошлых и безнравственных правил, которых мелкие цели и низкие стремления направлены только к призракам жизни — чинам, деньгам, сплетням, унижению человеческого

[1] Н. В. Гоголь о литературе, стр. 258.

достоинства, и которых апатическая, сонная жизнь есть смерть всякого живого чувства, всякой разумной мысли, всякого благородного порыва...» [1]

Конечно, советская сатира создается в исторических условиях, коренным образом отличающихся от тех, в которых действовала русская классическая сатира.

Последняя, отражая мысли русских передовых людей и интересы народных масс, подрывала основы господствующего помещичье-буржуазного строя. Советская сатира проникнута стремлением советских людей убрать с пути все, что мешает строительству коммунизма, и тем самым укрепляет советский государственный строй.

Но из того обстоятельства, что в нашей жизни господствует новое, прогрессивное, справедливое, никак нельзя сделать вывод, что в советской сатирической комедии бичующее изображение отрицательного не должно находиться в центре внимания автора и зрителей. Именно на этом делается ударение в сатирической комедии. Отказаться от этого принципа значило бы ликвидировать сатиру. Она, воплощая прежде всего волю советских людей к выкорчевыванию всего гнилого и отживающего, к исправлению недостатков, концентрирует огонь на явлениях такого рода.

Советская сатирическая комедия может и должна правдиво отразить многообразие черт и красок жизни, однако заостряется в ней, главным образом, вопрос о недостатках, о тех или иных отрицательных явлениях. Все элементы и мотивы такой комедии служат ее сатирическому пафосу, вдохновленному верой в неодолимость нового.

Положительным героям в советской сатирической комедии принадлежит очень важное место, но они выступают здесь прежде всего как борцы против всего того старого и отживающего, что высмеивается в комедии.

Положительные образы в сатирической комедии не отвлекают внимания от изобличения старого, а наоборот, усиливают это изобличение.

Так, например, в инсценируемом сейчас для кино сатирическом романе Л. Лагина «Остров разочарования» крупную роль играет хороший и смелый советский человек капитан Егорычев. Он один из центральных персонажей этого произведения. Острие же последнего направлено против представителей капиталистического мира с их империалистическими вожделениями, грубым классовым эгоизмом, бесчеловечностью и жестокостью.

Писатель с помощью Егорычева, воплощающего собой благородный облик советского человека, разоблачает империалистического хищника Фламмери и его подголосков.

Сатирическая направленность «Острова разочарования» выдержана последовательно и убедительно, и в этом несомненное достоинство этого произведения, краскам которого, однако, нехватает разнообразия.

Если же сатирик нарушает своеобразие и специфику сатирического жанра, произвольно ослабляя звучание обличительного пафоса, смягчая заостренную постановку вопроса о недостатках, вытесняя отрицательные персонажи положительными и придавая последним самодовлеющее значение, то возникает произведение, которому в той или иной степени присущи черты неопределенности, бесхарактерности.

Так случилось отчасти с «Тихим углом» Н. Вирты (о положительных сторонах этого киносценария речь впереди), где к концу действия заметно ослабление обличительного пафоса. Сатирический персонаж Суттягин выходит «из игры» еще до заключительных сцен сценария, а некоторые персонажи (председатели колхозов), которые, как казалось сначала, также предназначены были играть отрицательную роль, несколько неожиданно оказались вполне хорошими людьми.

---

[1] В. Г. Белинский. Соч., т. II, стр. 60.

К концу сценария получается так, что борьба против старого и отсталого в селе Тихий Угол, в сущности, уже потеряла то свое значение, которое, казалось, и определило собою замысел сценария. Поэтому последние его эпизоды не обладают никакими специфически сатирическими чертами и могли бы быть включены в сценарий иного жанра.

Все сказанное, конечно, не означает, что единственным видом кинокомедий должна стать комедия сатирическая. Но и в комедии сатирической, и в комедии лирической, и в комедии музыкальной особенности каждого из этих жанров должны получить яркое и сильное воплощение, хотя, например, лирические мотивы могут быть присущи комедии сатирической, и наоборот. Так, в музыкальной комедии «Волга-Волга» немалую роль играет сатирический тип бюрократа, который последовательно и остроумно высмеивается.

Таким образом, положительные образы способны занять очень важное место в сатирической комедии, обогащая ее реалистическое содержание, усиливая ее воспитательное значение, а главное, укрепляя ее обличительный пафос. Для этого, однако, мало, чтобы эти положительные фигуры были бы активными сами по себе, по своим личным качествам, а тем более «по должности».

В «Гибели Помпеева» Н. Вирты и секретарь обкома Ломов и председатель колхоза Глыбов как будто и активные люди, однако в комедии они оказываются сторонними наблюдателями происходящего и в сущности для разоблачения Помпеева ненужными, ибо саморазоблачение последнего является в глазах зрителей куда более эффективным.

Мало ввести положительные образы в сатирическую комедию и противопоставить их отрицательным типам. Необходимо найти правдивый, идейно полноценный и художественно конкретно воплощенный критерий, «масштаб» такого противопоставления.

Зритель должен постоянно чувствовать, если использовать несколько архаическое сравнение, что шпаги противников скрещены, что перед ним проходят перипетии непрекращающейся схватки и борьбы. Зритель должен ясно видеть, во имя чего возникла и развивается эта борьба, причем предмет ее должен быть охарактеризован не отвлеченно, не общими фразами, а воплощен средствами искусства зримо, рельефно, конкретно.

Отрицательные качества одних персонажей и положительные других должны предстать перед зрителем в отчетливом, красочном и «соизмеримом» виде, то есть так, чтобы критерий, избранный художником, убедительно и остроумно помогал бы зрителю сравнивать и правильно оценивать и тех и других.

В пьесе Л. Зорина «Откровенный разговор» сделана интересная попытка противопоставить друг другу откровенного, чистого, преданного Родине советского человека и себялюбца, лживого и лицемерного, маскирующегося красивыми словами. Но в пьесе мало эпизодов, в которых борьба между этими людьми выступала бы художественно конкретно, не найден наглядный критерий оценки того и другого, не виден жизненный путь сатирического типа, а образ положительного героя не передает того богатства духовной жизни, которое присуще такому персонажу.

Противопоставление положительных и отрицательных персонажей должно заключаться в противопоставлении двух борющихся между собою сил, явлений, тенденций. Столкновение их должно быть не случайным, а типическим, закономерным и необходимым, представленным в заостренной форме и притом художественно наглядным.

Духовная идейная сила передового человека, узника реакции, с одной стороны, и слабость и обреченность ташкентца, агента господствующей власти — с другой, в момент жестокого столкновения этих двух действующих лиц, — таково глубокое и убедительное противопоставление, созданное Щедриным в очерке «Они же».

Высокие идеалы, сила мысли, остроумие и юмор передового человека и реакционность, косность, тупая ограниченность крепостнической Москвы, способной лишь на злобу и клевету, пытающейся высмеять Чацкого, а на самом деле настигнутой бичом его смеха, — таково противопоставление, определяющее развитие действия в «Горе от ума».

Последовательно провести через все произведение такое противопоставление значит добиться того, чтобы положительные образы сатирической комедии перестали быть отвлеченными, «голубыми» и стали бы жизненными, полнокровными.

В то же время такое противопоставление усилит разоблачение отрицательных персонажей, явится для них суровым приговором.

Именно такова роль противопоставления, определяющего соотношение рядовых советских людей и бюрократа Словотекова в сатирическом сценарии А. М. Горького «Работяга Словотеков». Критерием оценки персонажей является здесь их отношение к конкретным начинаниям, которые должны облегчить трудные бытовые условия эпохи гражданской войны. Рядовые советские люди бьются над организацией прачечной, стремятся устранить аварии, а бюрократ Словотеков на все встающие перед ним вопросы реагирует потоком выспренных, самонадеянных и пустых фраз.

В «Бане» Маяковского суть каждого из действующих лиц комедии вскрывается глубоко и убедительно под углом зрения того, в какой мере они или способствуют ускорению социалистического строительства или, наоборот, мешают последнему, ставят палки в колеса.

А «машина времени» и прибытие Фосфорической женщины — посланца коммунистического века является своеобразной и заостренной художественной формой избранного поэтом критерия. «Баня» показывает с особенной отчетливостью, что для противопоставления положительного и отрицательного в сатире необходим критерий и масштаб, соответствующий правде жизни, и что только оригинальная художественная форма делает этот критерий наглядным и неотразимым.

Такой реалистически и художественно обоснованный принцип противопоставления отрицательного и положительного присущ, например, и музыкальной комедии «Волга-Волга». Здесь противопоставление положительных персонажей и Бывалова идет по линии выявления их отношения к народным художественным талантам. Это и является критерием, масштабом оценки Стрелки и ее друзей, с одной стороны, Бывалова — с другой. Этот критерий — жизненно правдив, убедителен, а по художественной форме своей соответствует жанру музыкальной комедии.

В «Острове разочарования» условия, напоминающие те, в которых оказались генералы из знаменитой щедринской сказки, обнажают в представителях капиталистического мира все те дикие и жестокие вожделения, которые в более обычной обстановке часто прикрываются внешним лоском и дипломатическими приличиями, а, с другой стороны, подчеркивают морально-политическое превосходство советского человека. Здесь найдена художественная форма, соответствующая жанру сатирического политического романа на международные темы.

Обратимся под этим же углом зрения к «Тихому углу» Н. Вирты. Думается, что на этот остроумный сценарий порой возводится немало напрасных обвинений. В частности, делались попытки свести всю суть изображенного здесь конфликта к столкновению Прутиковой и Суттягина и на этом основании доказать, что в сценарии отсутствует основа, необходимая для сатирической комедии.

На самом деле замысел сценария куда более значителен и интересен. Село Тихий Угол в изображении Н. Вирты — царство самодовольства и самоуспокоенности, здесь господствует тишина бездеятельности.

Когда перед местными воротилами встает вопрос о выдвижении кандидата на должность председателя сельсовета, то больше всего их пугает

перспектива увидеть на этом посту «варяга», способного нарушить безмятежную идиллию Тихого Угла. Поэтому выбор и падает на местного агронома Прутикову, которая им кажется «женщиной тихой», то есть соответствующей их собственному «стилю».

Жердев, председатель колхоза, характеризует ее так: «Женщина расчудесная... Задумчивости и кротости в ней — ну, прямо, как у той рыбы...»

Автор же следующим образом описывает внешность Прутиковой: «Тонкое лицо ее с большими голубыми глазами казалось совсем детским. Тяжелые косы падали на спину, тихий, светлый взгляд сообщал ей миловидность и застенчивость. Глядя на нее, можно было подумать, что она не способна обидеть муху».

Таким образом, Прутикова кажется как будто созданной для «Тихого угла». Правда, у председателя другого колхоза, Малышева, возникают известные опасения, ибо, по его наблюдениям, она склонна к мечтательности, а «мечтающая личность — самая опасная личность»,— утверждает Малышев.

Но Жердев успокаивает его: «Может быть, она о муже мечтает. Живет одиноко, вот и размечталась».

Читатель сценария знает, что Анна Гавриловна Прутикова полностью оправдала опасения Малышева и сумела направить энергию рядовых колхозников «Тихого угла» к большим творческим, созидательным целям.

«Тишина» как идеал местных колхозных горе-руководителей и обманчивая мягкость, тихий голос и даже внешняя апатичность Прутиковой, скрывающие силу воли и непримиримость к недостаткам, — такова та художественная форма, в которой в данном сценарии выступает противопоставление отрицательного и положительного.

Эта остроумная форма реалистична, наглядна и убедительна и обладает чертами, характерными для специфики киноискусства. Именно в кинокомедии образ маленькой и хрупкой женщины, неожиданно для местных руководителей берущей над ними верх, окажется особенно эффектным.

Многообразны пути противопоставления отрицательного и положительного в сатирической комедии. Сказанное имело целью подчеркнуть специфический характер решения этой задачи в сатире. Этому должно способствовать и все богатство средств типизации, находящихся в распоряжении сатирика. Писатель вправе создавать в одном и том же произведении и заостренные, резко очерченные сатирические образы, подчеркивающие духовное ничтожество отрицательных типов и прежде всего основной порок, им присущий, и поэтические образы, рисующие передовых людей, всю многосторонность и богатство их духовной жизни.

Образ Гитлера в «Падении Берлина» — один из примеров, поясняющих возможное многообразие сатирической типизации.

Нельзя притом не отметить, что еще остается совершенно неиспользованным в этом направлении такое сильное художественное средство, как мультипликация.

А чем более правдивой, реалистической и богатой станет палитра киносатирика, тем ярче выступит то противопоставление отрицательного и положительного, старого и нового, которое является одной из важнейших и благороднейших задач советского сатирического искусства.

А. БУРОВ
Кандидат философских наук

ТИПИЧЕСКОЕ И ИНДИВИДУАЛЬНОЕ

Советские художники вооружены знанием законов общественного развития. В этом — величайшая сила нашего искусства. Советские книги, фильмы, спектакли, художественные полотна прежде всего идейно обогащают читателя и зрителя, учат его разбираться в жизни, правильно относиться к окружающему, тем самым поистине выполняют роль «учебника жизни» (Чернышевский).

Советское искусство служит задаче коммунистического воспитания советских людей, является орудием борьбы за коммунизм. Этим определяется тот бесспорный факт, что наше искусство в целом — это искусство жизненной правды, стремящееся к глубокой содержательности, передовой и прогрессивной идейной направленности. Именно поэтому в капиталистических странах наши фильмы, например, возбуждают живейший интерес и симпатии массового зрителя, равно как страх и ненависть буржуазии и ее прихвостней.

Коммунистическая партия поставила перед советскими художниками две неразрывно связанные между собой задачи: 1) создавать яркий положительный образ рядового советского человека, «достойный быть примером и предметом подражания для людей»; 2) создавать произведения, которые «огнем сатиры выжигали бы из жизни все отрицательное, прогнившее, омертвевшее, все то, что тормозит движение вперед». Выполнение этих задач, имеющих жизненно важное значение, невозможно без всемерного повышения художественного качества произведений. Задача повышения художественного мастерства является на современном этапе развития советского искусства, пожалуй, наиболее важной. Именно вопросам художественного мастерства уделяет сейчас наибольшее внимание наша печать в своих высказываниях по вопросам искусства.

Определение типического, данное тов. Г. М. Маленковым в докладе на XIX съезде партии, представляет теоретическую основу для решения ряда важнейших проблем мастерства и, в частности, основной проблемы— соотношения типического и индивидуального в искусстве.

* * *

Иногда бывает так, что автор наделяет своего героя, казалось бы, всеми лучшими чертами советского человека — патриотизмом, коммунистическим отношением к труду, высокой сознательностью, честностью, принципиальностью, чувством нового и т. п. И когда автора упрекают в том, что образ не живой, что художественного типа не получилось, он недоумевает.

«В чем же дело? — рассуждает он. — Ведь тип — это обобщение. Значит, чем обобщеннее, тем типичнее. А получается наоборот. Ну, хоро-

шо, прибавлю герою еще несколько индивидуальных черточек. Скажем, пусть он прищелкивает пальцами или говорит «да-с» вместо «да»...»

Но и после таких добавлений и украшений образ все равно остается нежизненным.

В чем же, действительно, здесь дело?

Примитивное, метафизическое толкование отношения типизации к индивидуализации именно таково, что типизация понимается как абстрактное обобщение, умозрительное определение основных качеств героя, а индивидуализация — как последующая «конкретизация» абстракции, наделение ее чертами живого человека. Этой примитивной теории соответствует примитивная практика художников, подобных приведенному выше автору.

Такого рода «индивидуализация» дает не более как персонифицированную абстракцию, схему, сколь бы богато ни была украшена эта схема «художественными» деталями.

Типизация и индивидуализация — это не два рядом лежащих требования, которые при создании образа можно осуществлять «по очереди»: сначала типизация, потом индивидуализация.

Требование индивидуального не есть формальное требование какого-то абстрактного «закона художественности»—оно определяется способом существования типического в самой жизни.

Ничто типическое не существует вне индивидуального, характерного. Так называемые художественные детали — это суть качества, признаки, стороны жизненного типа, а не просто формальные атрибуты, хранящиеся до поры до времени в «реквизиторской» у художника.

Возьмем для примера индивидуализацию речи. Известно, что все классы общества пользуются единым общенациональным языком. Однако писатель не может заставить всех своих героев говорить одинаково (например, своим авторским языком), иначе он согрешит именно против художественности. Представители различных социальных групп и прослоек пользуются единым общенародным языком по-своему, и эти лексико-стилистические особенности автор не может игнорировать. Тургенев в романе «Отцы и дети» подчеркнуто противопоставляет разговорную манеру Базарова и Павла Кирсанова. Базаров в противоположность аристократу Кирсанову говорит отрывисто, лаконично, намеренно грубовато, часто используя простонародные выражения. Манера говорить, конечно, характеризует индивидуальность того и другого, однако она же подчеркивает в большей мере различную социальную сущность этих персонажей, то есть индивидуализация является здесь средством раскрытия типических черт характеров.

Примерно подобным же образом обстоит дело и с такой реалистической деталью, как костюм. Разумеется, состояние костюма опять-таки характеризует прежде всего личность человека: чистоплотен он или нет, со вкусом ли он одевается или это, может быть, просто фат, который видит в костюме средство своих «успехов» в жизни, и т. д. Но костюм характеризует человека также и с более широкой точки зрения, например, с профессиональной, национальной и в конечном счете с социальной. Достаточно вспомнить малиновую феску, изящный костюм и многократные переодевания Павла Кирсанова в деревне, а, с другой стороны — демократическое равнодушие Базарова к своей одежде; или шинель Акакия Акакиевича; фрак «с искрой» Чичикова; «европейское» платье дельца новой формации Беркутова, и т. д. и т. п.

Вполне понятно, что не все художественные детали играют одинаковую роль в раскрытии существенных сторон данного характера. Например, цветом волос, глаз и тому подобным художник может наделять своего героя в известном смысле произвольно. Следует учесть, что писатель часто и не считает нужным обращать внимание читателя на эти

детали (мы не знаем, например, был ли Онегин блондином или брюнетом, какой цвет глаз у Акакия Акакиевича). Но там, где автор желает эти детали показать, а тем более подчеркнуть, он делает это не просто с информационной целью, а для того, чтобы выявить ту или иную особенность изображаемого характера. Во внешнем облике того же Базарова Тургенев стремился подчеркнуть силу, смелость, самоуверенность, мощный и независимый ум этого человека.

Неоднократно обращает Фадеев внимание читателя на голубые, вбирающие человека в себя глаза Левинсона («Разгром») — это помогает характеризовать мудрую проницательность героя и его огромное внимание к людям.

В кинематографе автор не может не показать все внешние детали образа, но может их подчеркнуть или не подчеркивать, отобрать именно эти, а не иные.

Видавшим фильм «Ревизор» В. Петрова уже трудно отделаться от того облика Городничего, который создан талантливым актером Ю. Толубеевым. И актер и режиссер тщательно продумали все детали, и поэтому ни одна из них не остается нейтральной по отношению к характеру. Начиная от жесткого солдатского ежика и николаевских бакенов до начищенных ботфорт, не говоря уже о мимике, жестах, походке, которые, наряду с речью, являются непосредственным выражением сущности характера, — все здесь тщательно отобрано и взвешено с целью дать многостороннюю, развернутую характеристику солдафона, взяточника, карьериста, лукавого подхалима и т. д.

Перечитывая роман С. Бабаевского «Кавалер Золотой Звезды», также уже невозможно представлять себе образы Сергея Тутаринова, Кондратьева, Хохлакова и в особенности председателей колхозов Рагулина и Артамашова в ином обличье, чем созданном ансамблем артистов одноименного кинофильма Ю. Райзмана. Происходит это потому, что, во-первых, удачен самый подбор исполнителей по внешним данным (чего, кстати, нельзя сказать о женских образах, которые и запоминаются гораздо слабее), а, во-вторых, и это, конечно, главное, потому, что актеры сумели найти в процессе работы над ролями верные, четкие и выразительные детали костюма, грима, особенности поведения, жестов, произношения, без которых невозможен типический образ в кино и театре.

Итак, типическое в искусстве неотделимо от индивидуального, ибо индивидуальное и является единственным, естественным, органическим способом существования типического. Великие реалистические образы убеждают нас в том, что типическое (общее) и индивидуальное расчленить практически невозможно. Говоря о сущности данного образа, мы всегда будем апеллировать к его индивидуальным особенностям.

Это значит, что образ и создавался, возникал в таком же органическом единстве общего и отдельного, сущности и явления; что автор видел своими глазами подобные типы в самой жизни; что, следовательно, индивидуальные черты, наблюденные в жизни, отшлифовывались автором одновременно с осознанием сущности типа, как необходимое и естественное жизненное выражение этой сущности.

Однако, как мы видели выше, художественные реалистические детали неравноценны. Помимо деталей, непосредственно выражающих сущность, имеются и такие, которые выражают какие-то второстепенные черты данного типа, необходимые, однако, для жизненного правдоподобия, иначе говоря, для того, чтобы было дано изображение живого человека с его сущностью, а не персонифицированное выражение сущности.

Сущность передового рабочего-стахановца состоит в сознательном стремлении к повышению производительности труда, как к одному из важнейших условий перехода к коммунизму, следовательно, в государственном подходе к своей работе и работе других. Если взять эту логи-

чески выраженную сущность, дать ей личное имя, профессию, поместить на производство, обставив соответствующими деталями и подробностями, то это еще ни в какой степени не значит, что мы создали художественный тип, хотя типическое как раз и требует выявления сущности.

Дело в том, что в жизни нельзя наблюдать сущность в «чистом» виде — такой она существует только в логическом мышлении. В реальной действительности сущность выражает себя через явление (в одном случае меньше, в другом — больше, в третьем — в наибольшей степени). Сущность и явление не тождественны. Открывая сущность данного рода явлений, художник прибегает к помощи разума, но, «вылущив» эту сущность из жизни, художник должен обладать не только логически сформулированной истиной, но и таким представлением об объекте, которое в наивысшей степени является выражением данной сущности, ибо художник в самом процессе мышления не отрывает логическое от образного, сущность от явления. А так как искусство отражает жизнь «в формах самой жизни» (Чернышевский), то есть в образной, предметной форме, то в искусстве, так же как в жизни, сущность и явление не могут быть тождественны. В противном случае нарушается принцип жизненности, хотя п р а в д а-с у щ н о с т ь при этом и передается.

В нашей печати неоднократно указывалось на частые неудачи драматургов при создании образа парторга, как правило, отличающегося схематичностью, нежизненностью. Это обусловлено опять-таки тем, что, отвлекаясь от жизни и живых людей, художник ограничивается логическим выражением сущности партийного руководства, как организующей и направляющей силы в нашей стране. Не показанный вне этого качества, образ партийного руководителя выглядит неким олицетворением идеи и никак не может напомнить живого человека. Волею автора он превращен в автомат, в направляющий и регулирующий механизм. По меткому замечанию одного из читателей «Литературной газеты», создается впечатление, что парторги «не спят, не едят, а целый день только бегают по заводу».

Отсюда, конечно, не следует, что не надо стремиться к наиболее полному выражению сущности в явлении-образе. Наоборот, задача прежде всего состоит в том, чтобы выявить именно сущность образа. Великие художники с большой тщательностью отбирали детали образа, смело отбрасывая все, что затемняет сущность его.

Здесь следует иметь в виду специфику самого предмета искусства. В отличие от науки, всегда расчленяющей явления на составные части, берущей «скелет действительности» (И. Павлов), искусство берет явление как ж и в о е ц е л о е. Но при этом надо, чтобы сквозь это живое целое, взятое во всем его жизненном богатстве и многосторонности, «просвечивала» сущность. В этом и состоит замечательное искусство художника.

Белинский с восторгом отзывался о сцене из «Ревизора», в которой передан разговор Анны Андреевны и Марьи Антоновны. Почти вся сцена состоит из разговора о платьях, и в нем с исключительной яркостью раскрывается мизерная духовная сущность двух женщин.

На первый взгляд кажется, что в гротесковой сатире, в карикатуре сущность выражается как будто в самой прямой и непосредственной форме. Однако это справедливо лишь для плохой сатиры, плохой карикатуры. Полноценная карикатура должна обладать всеми признаками художественности, должна передавать и индивидуальные характеры, хотя она и делает это по принципу заострения существенных признаков и смещения естественных пропорций.

Выражение сущности аракчеевского казарменного «порядка» дано у Салтыкова-Щедрина в образе человекоподобного Угрюм-Бурчеева, маршируюшего только прямо и не признающего иной симметрии, кроме симметрии солдатского строя.

Органчик-Брудастый имел вместо мозга машинку, произносящую всего два слова: «Раз-зорю!» и «Не потерплю!». Суть в том, что он управлял бы с помощью этих двух слов, если бы не поломка машинки. Сущность самодержавного административного управления в России сатирик дает здесь в утрированной форме, но дает ее индивидуализированное, художественное выражение.

* * *

Когда сопоставляешь фильмы, посвященные выдающимся людям далекого и не очень далекого прошлого (Александру Невскому, Ушакову, Шевченко, Мусоргскому, Жуковскому, Мичурину и другим), то не можешь избавиться от впечатления какой-то однотонности.

Правда, во всех этих образах ярко показано главное, существенное: все они передовые люди своего времени, патриоты, новаторы в своем деле, умеющие смотреть далеко вперед, смелые и непримиримые борцы со старым, косным, рутинным. В этом и состоит суть их жизненного подвига, а жизнь их—действительно подвиг. Показ главного и существенного как раз и определяет их место и значение в истории, обеспечивает высокую правду изображения, в противовес той фальсификаторской, полудетективной макулатуре, которую дает буржуазная кинематография, обращаясь к историко-биографическому жанру.

Однако, как мы об этом говорили выше, само по себе выражение сущности не обеспечивает еще совершенства художественного образа. В названных образах индивидуализация не является, на наш взгляд, достаточной, так как авторы фильмов абсолютизировали существенную сторону образов до такой степени, что создается впечатление, будто перед нами люди одного характера. Все они, каждый в своей области, выражают воодушевление, пафос деятельности, стремление к прекрасной цели, но при этом авторы почти лишают их индивидуального характера, игнорируют живые черточки личности, делающие образ индивидуально неповторимым, каким, например, предстает перед нами образ Потемкина в исполнении Б. Ливанова (фильм «Адмирал Ушаков»).

С. Бондарчуку в значительной мере удалось показать живого великого кобзаря лишь во второй половине фильма «Тарас Шевченко». В первой же — решительно не удалось. Показанный здесь восторженный и непреклонный юноша, выражающий во всех случаях одну идею протеста, одноцветен и ощущения исторической достоверности не вызывает.

В подобных случаях психологическая разработка характеров недостаточна, что, видимо, объясняется неглубоким изучением биографических материалов.

Когда мы говорим о психологической разработке характеров, то имеем в виду не тот ложный психологизм, которого в иных исторических фильмах хоть отбавляй, а в н у т р е н н ю ю м о т и в и р о в к у поступков героя, верную и глубокую.

Всем, например, понятно, почему Пьер Безухов не боится на поле боя, хотя он человек невоенный, понятно и то, почему он бродяжничает в оставленной Москве, и т. д. Нам понятно это потому, что мы знаем его внутренний мир, строй его мыслей и чувств. Пьер Безухов не резонерствует, он совершает поступки. Поэтому он живет перед нами как человек. Он не просто иллюстрирует авторскую идею правдоискательства, а выражает ее и выражает х у д о ж е с т в е н н о.

В фильме С. Эйзенштейна артист Н. Черкасов создал образ Александра Невского, хорошо выражающий сущность замечательного исторического лица. Место Александра Невского в русской истории определено тем, что этот мудрый государственный деятель и талантливый военачальник был великим патриотом, победителем немецких псов-рыцарей в те годы, когда русская земля стонала под татарским игом. Понятно, что

именно с этой стороны и следовало прежде всего охарактеризовать Александра. Но попробуйте вспомнить этот образ на всем протяжении фильма, эпизод за эпизодом, и вы увидите, что патриот Александр Невский ни о чем не говорит, кроме патриотизма, и ничего собой не выражает, кроме олицетворенной идеи патриотизма. Образ Александра статичен, однолинеен, даже выражение лица у него всегда одинаковое, неизменно показывающее непреклонное, одухотворенное одной идеей мужество. И речь его всегда одинакова не только по содержанию, но и по форме — всегда сбивается на декламацию. Быть не может, чтобы таким он всегда и был, этот живой человек своего времени!

Неизвестно, в какой мере повинен отличный актер Н. Черкасов в том, что ему не удалось обнаружить и показать черточки живого Александра Ярославича, но бесспорно, что это ему не удалось [1].

Кажется, нет ничего общего между историческим лицом Александром Невским и былинно-сказочным образом Садко. А между тем, при всей невозможности сходства, на экране они удивительно напоминают один другого. Напоминают уже по внешности, по нарочито-волевой, размашистой и устремленной походке, по манере говорить в напыщенно-декламационном стиле. Но главное не в этом, а в том, что и говорят и поступают оба с единственной целью — выразить заложенную в основе этих образов идею-сущность.

Садко — народолюбец, борец за народное счастье, патриот своей земли. Все его действия, поступки, слова с исключительной нарочитостью, доходящей до навязчивости (причем, в самой прямой, декларативной форме), призваны напоминать, напоминать и напоминать об этом зрителю. Что это — расчет на неподготовленного зрителя, ложное толкование требования идейности или непонимание специфики искусства? Скорее всего, последнее.

Создавая подобные образы, авторы, на наш взгляд, ограничиваются тем, что теоретически уясняют себе сущность данного исторического или вымышленного лица, не изучая его как живое целое. Вследствие этого индивидуализация становится внешней, а подчас и случайной. Искусство по природе своей этого не терпит: оно призвано отражать объект именно как целое и не имеет права давать вместо этого персонификацию абстрактного положения. Почему? Потому что абстрактное положение как общее, сколь бы существенные стороны объекта оно ни отражало, всегда односторонне, всегда отражает именно какие-то отдельные стороны явления. «Всякое общее, — указывает В. И. Ленин, — есть (частичка или сторона или сущность) отдельного... Всякое отдельное неполно входит в общее и т. д. и т. п... говоря: Иван есть человек, Жучка есть собака, это есть лист дерева и т. д., мы отбрасываем ряд признаков, как случайные, мы отделяем существенное от являющегося и противополагаем одно другому» [2].

Художник не может ни отделять существенное от являющегося, ни тем более противополагать одно другому, ибо художник не отражает сущность иначе, как через явление. Но при этом требуется, чтобы это явление (как бы оно ни перерабатывалось художником) сохраняло все богатство живого явления, а не превращалось в видимость явления, в его тощую схему, в чертеж.

Сущность того или иного типа всегда социальная. На это указал тов. Г. М. Маленков в своем определении типического. Понятно, что на эту-то социальную сущность художник и должен обращать преимущественное внимание. Классовая принадлежность, экономическое положение, политические взгляды и мировоззрение, профессиональная и обществен-

[1] Речь идет именно об Александре, а не в целом о фильме, в котором много живых, колоритных образов и картин, хорошо воссоздающих характерные черты эпохи.

[2] В. И. Ленин. Философские тетради, 1938, стр. 327.

ная деятельность и вообще место и роль данного человека в жизни общества, в борьбе нового со старым — вот что в конечном счете определяет его действительную физиономию. Однако это положение нельзя понимать упрощенно: нельзя подменять изображение живого человека его социальной характеристикой.

Партийная печать в свое время строго осудила одностороннее изображение советского человека в искусстве (в частности, показ только его общественной, производственной деятельности). «Социалистический реализм, — писала «Правда» 7 апреля 1952 г., — требует многосторонности и полноты художественного изображения жизни во всей ее сложности, и прежде всего богатства духовного облика человека. Односторонность изображения жизни человека, игнорирование его быта и культуры обнаруживают недостаточно глубокое знание художником жизни». «Правда» видит в таком подходе к изображению человека упрощенное понимание социалистического реализма.

Живой человек невозможен также без каких-то черт национального характера, который, конечно, не есть нечто определяющее и постоянное, а изменяется под воздействием социальных условий жизни человека.

Образы, созданные великими реалистами, всегда с большой определенностью выражают свои национальные особенности, нисколько не теряя при этом в определенности выражения своей социальной сущности.

Едва ли не бóльшее значение для воссоздания в искусстве личного характера имеет изображение того, что в психологии называют темпераментом человека.

Великий русский физиолог И. П. Павлов дал глубоко научное обоснование типов нервной деятельности (темпераментов), которые не являются постоянными, статичными, но складываются лишь в результате взаимодействия со средой.

В своих выводах И. П. Павлов опирался на громадный эмпирический и теоретический материал, собранный в процессе многолетнего изучения высшей нервной деятельности животных; при этом он указывал, что «надо принимать те же типы и в людской массе, что уже и сделано классической греческой мыслью» [1].

Определив темперамент как «прирожденный конституционный вид нервной деятельности», И. П. Павлов особо подчеркивает, что это не означает неизменности темперамента. Дело в том, что человек со дня рождения подвергается разнообразнейшим влияниям окружающей обстановки, на которые он неизбежно должен отвечать определенными деятельностями, часто закрепляющимися на всю жизнь. Поэтому окончательный характер нервной деятельности «есть сплав из черт типа и изменений, обусловленных внешней средой» [2].

Итак, темперамент, во-первых, есть прирожденное качество, во-вторых, он подвергается изменениям и складывается в конце концов под влиянием воздействия окружающей среды. А так как среда человека социальная, то она в конечном счете и лежит в основе характера. Следовательно, социальные признаки человека являются решающими. И однако нет человека без темперамента, без личного характера. Указывая на то, что нет абсолютной однородности рабочего класса, товарищ Сталин писал: «...существуют некоторые различия во взглядах в самом рабочем классе, различие воспитания, различие возрастов, темперамента...» [3].

Б. Бабочкин не показал бы индивидуального характера Чапаева без раскрытия особенностей темперамента легендарного начдива — его горячности, вспыльчивости и отходчивости.

---

[1] И. П. Павлов. Избранные труды, Учпедгиз, 1950, стр. 217.
[2] Там же, стр. 246.
[3] И. В. Сталин. Вопросы ленинизма, изд. 10, стр. 181.

Социальная сущность каждого художественного типа должна проявляться в образе живой человеческой личности (включая сюда уровень интеллекта, культуры, особенности быта, воспитания, национальные признаки, темперамент), а не в отвлеченной, теоретически сконструированной социологической схеме. Художник должен стремиться к уловлению внутренней логики характера-типа с сохранением его жизненной противоречивости.

* * *

Типическое находит свое выражение не только в образах людей, но также в обстоятельствах, в конфликте, который реализуется в сюжете.

Маркс и Энгельс называют типическими обстоятельствами «активный фон», на котором развертывается действие. Этому фону они придают исключительно важное значение. В известном письме к Лассалю по поводу его драмы «Франц фон Зикинген», Маркс указывает, что если бы автор изобразил крестьян и революционные элементы городов в качестве «активного фона», то он «мог бы в гораздо большей степени высказывать устами своих героев как раз наиболее современные идеи в их самой наивной форме, между тем как сейчас основной идеей остается в сущности, кроме религиозной свободы, гражданское единство»[1].

Не сумев показать типических обстоятельств действительного революционного движения в Германии XVI века, Лассаль искусственно изолировал своих героев от подлинной исторической среды и потому не смог подчеркнуть в них действительно типического — показать их представителями дворянско-рыцарской оппозиции. (Речь идет о раскрытии подлинно трагического элемента в судьбе Зикингена и других, вставших в оппозицию к официальной власти, но не связавшихся с революционной борьбой народа.) Итак, не сумев создать «активный фон», Лассаль исказил суть революции и не смог раскрыть сущность своих образов.

Но этого мало. Отсутствие подлинно типических обстоятельств сказалось и на художественных достоинствах драмы. Именно это, как указывает Маркс, помешало Лассалю достаточно индивидуализировать образы. Маркс пишет, что если бы Лассаль показал упомянутый «активный фон», то ему «волей-неволей пришлось бы тогда в большей степени шекспиризировать, между тем как теперь,—обращается Маркс к автору, — основным твоим недостатком я считаю то, что ты пишешь по-шиллеровски, превращая индивидуумы в простые рупоры духа времени»[2].

Энгельс в письме к Лассалю по поводу той же драмы показывает, почему включение в драму этого «активного фона», то есть изображение подлинно типических обстоятельств, дало бы возможность «шекспиризировать» образы и действие драмы, осуществить полноценную индивидуализацию:

«...Привлечение тогдашней, поразительно пестрой плебейской общественной сферы дало бы совершенно иной материал для оживления драмы, дало бы неоценимый фон для разыгрывающегося на авансцене национального дворянского движения и впервые представило бы в истинном свете само это движение. Какие только поразительно характерные образы не дает эта эпоха распада феодальных связей в лице бродячих королей-нищих, побирающихся ландскнехтов и всякого рода авантюристов — поистине фальстафовский фон, который в исторической драме такого типа был бы еще эффектнее, чем у Шекспира!»[3].

Оценивая роман английской писательницы М. Гаркнес, Энгельс также подчеркивает значение типических обстоятельств для верной и глубокой характеристики образов, для создания типов. «Характеры у Вас, —

[1] К. Маркс, Ф. Энгельс. Избранные письма, 1948, стр. 112.
[2] Там же, стр. 112.
[3] Там же, стр. 113.

пишет Энгельс, —достаточно типичны в тех пределах, в каких они действуют, но нельзя сказать того же об условиях, которые их окружают и являются стимулами их действий»[1].

Ошибка Гаркнес состояла в данном случае в том, что она изобразила рабочий класс, в среде которого происходит действие, как страдающую и пассивную массу, не способную и не делающую попыток помочь себе. Если это было верно для начала XIX века, то в конце века революционные попытки рабочего класса уже «вписаны в историю и должны поэтому занять свое место в области реализма»[2]. Старая история девушки-работницы, соблазненной и обманутой богатым человеком, страдающей и вызывающей сострадание, не могла уже быть достаточно типичной, то есть отражающей вполне сущность данной социальной силы, именно вследствие того, что писательница проглядела изменения, происшедшие в жизни рабочего класса, не смогла создать подлинно типических обстоятельств, исказила «активный фон», на котором происходит действие. Типичность характеров ограничена здесь недостаточной типичностью среды.

Как же понимать типичность среды? Что такое типические обстоятельства?

Чтобы обстоятельства можно было назвать типическими, они должны быть, во-первых, реальными (человек должен находиться в естественной социальной и природной среде), во-вторых, конкретно историческими и, в-третьих, должны служить а к т и в н ы м, а не нейтральным, не пассивным фоном для действия. Только при соблюдении этих условий обстоятельства будут способствовать проявлению существенных черт данных характеров, то есть будут выполнять свою художественную функцию.

Реальный человек всегда живет в обществе, в известных отношениях с другими людьми, в социальном и природном окружении, вне которого он не существует. Любая попытка изолировать героев от этого окружения всегда приводила к тому, что они утрачивали черты живых, конкретных людей и превращались в бесплотные привидения, в какие-то туманные символы.

Нейтральность фона по отношению к действию также исключает возможность изображения типических характеров.

Ярким тому доказательством является кинофильм «Поезд идет на Восток». Какое, например, отношение имеет могучая сибирская природа или изображение крупного строительства, тракторной бригады и т. п. к героям-путешественникам? Что нового прибавляет к их духовному облику фон, на котором развертывается пустяковый сюжет фильма? Изображение множества людей, событий, природного окружения в качестве фона, конечно, имеет здесь известное познавательное значение. Эта задача сама по себе важная и интересная, но для такого ее решения незачем было создавать художественный фильм. Кстати, в кино, в силу его возможностей, особенно велика опасность злоупотребления нейтральной по отношению к характерам и действию средой.

Типическими обстоятельствами некоторые художники и критики склонны называть среду, прямо соответствующую характеру героя: стахановец как таковой должен быть изображен только за станком, в цехе, вообще на производстве и в производственном окружении; колхозник — только в поле, на ферме и т. д. Такое понимание типической среды является механическим и упрощенным. В художественной практике то и дело встречается изображение среды не только по принципу прямого соответствия, но и по принципу контраста, что не в меньшей, а иногда и в большей степени подчеркивает ведущие черты того или иного характера.

По принципу прямого соответствия Гончаров должен был изобразить обломовщину в той стихии, которая ее породила, то есть в Обломовке.

[1] К. М а р к с, Ф. Э н г е л ь с. Избранные письма, 1948, стр. 405.
[2] Т а м ж е, стр. 405.

Однако он развертывает действие и в Петербурге, на фоне жизни которого особенности характера Ильи Ильича становятся еще более ощутимыми.

Базаров у Тургенева обнаруживает свою разночинно-демократическую сущность в среде поместного дворянства, то есть тоже не в своей стихии, а в столкновении с чуждой ему средой.

А в романе А. Авдеенко «Труд» характеры шахтеров очерчены слабо, не запоминаются, несмотря на то, что автор на протяжении шестисот страниц почти не выпускает своих героев из шахты.

Исключительное значение для изображения типических характеров в типических обстоятельствах имеет правильно построенный сюжет. Типичность сюжета определяется типичностью конфликта, положенного в его основу. Конфликт всегда должен отражать в конечном счете какие-то социальные противоречия, независимо от того, в каких конкретных жизненных формах он выступает. Так, личная трагедия Анны Карениной, ее столкновение с людьми, казалось бы, только на этой личной почве означает в конечном счете ее столкновение с господствующими в обществе социальными силами, охраняющими всеми способами свое право, свою мораль, свою религию, свой порядок.

Сюжет имеет функцию локализовать жизненные связи как в пространстве, так и во времени, создать, по выражению Белинского, особый «замкнутый мир» произведения. Человек, в реальной жизни связан с великим множеством людей. Очевидно, что в художественном произведении все эти бесчисленные связи и отношения не могут и не должны быть сохранены.

У Героя Советского Союза Алексея Мересьева были связи и служебные, и общественные, и родственные, и товарищеские, и другие. В повести Полевого многие из них отброшены как несущественные, второстепенные. А в фильме выпала даже имеющаяся в повести линия отношений Алексея и Ольги и, надо сказать, выпала без особого ущерба для характеристики героя.

Художник, создавая сюжет, ограничивает действие и во времени. Он должен выбрать м о м е н т, от которого зависит очень многое в отношении полноты раскрытия характеров.

Рассматривая два произведения Гоголя — «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» и «Ревизор», — Белинский отметил, что для того, чтобы данные произведения были художественными, представляли собой особый замкнутый в себе мир, Гоголь взял из жизни своих героев такой момент, в котором сосредоточивалась вся целостность их жизни, ее значение, идея, начало и конец: в первой — ссору двух приятелей, во второй — ожидание и прием ревизора. «Художественная обрисовка характеров в том и состоит,— указывал Белинский,— это если он дан вам потом в известный момент своей жизни, вы уже сами можете рассказать всю его жизнь д о и п о с л е этого момента».

Иногда понимают отбор существенных связей и моментов для сюжета как освобождение от случайных связей, случайности вообще. Мнение это является неправильным. Отбирая связи и отношения, художник отбрасывает незначительные, не имеющие серьезного характеризующего значения, но не должен освобождать сюжет от момента случайности. В реальной действительности необходимость не существует в «чистом» виде. Как таковая она существует лишь в теоретическом выражении. Историческая необходимость (равно как и природная) прокладывает себе дорогу через бесконечное множество случайностей — исторических фактов, лиц, событий, которые могли быть и иными, возникнуть не так, не в такое время и т. д. Никаким другим способом необходимость в жизни не существует и не осуществляется. Отражая жизнь, художник именно во имя художественности не может выбросить случайное из искусства.

Художник должен так отобрать и обработать случайное, чтобы оно с наибольшей силой и полнотой выражало историческую необходимость. Напротив, когда художник начисто освободился от случайностей, он тем самым освободился и от художественных форм выражения необходимости. В этом случае он берет «чистую», теоретически выраженную необходимость и в соответствии с нею строит сюжет без каких-либо неожиданностей, прямой и ясный, как палка, но зато и столь же мало интересный. Если это наиболее простой способ создавать художественные произведения, то это не есть способ создавать хорошие произведения.

«Литературная газета» (3 января 1953 г.) опубликовала ряд писем читателей в подборке «Какую книгу я хочу прочитать в новом году». Вот какое пожелание выражает одна из читательниц (Н. Колбасова, Москва) в письме под заголовком «Мечта о будущем»: «Мне очень хотелось бы в 1953 году прочесть книгу по-настоящему интересную, книгу, от которой нельзя оторваться, пока ее не закончишь, и которую не забудешь после того, как ее прочитаешь. Я хочу, чтобы в этой книге непременно был сложный сюжет, включающий в себя и случайные, чрезвычайные происшествия, как это часто бывает в жизни. Мне больше не хочется с первых же страниц книги безошибочно угадывать, чем она закончится...»

Сложный сюжет, конечно, не обязателен для того, чтобы книга была, «по-настоящему интересной», но требование «случайных и чрезвычайных происшествий» является совершенно правильным. Советская художественная классика дает прекрасные образцы отбора жизненного материала, мастерства сюжетного построения. В «Разгроме» А. Фадеева и «Чапаеве» бр. Васильевых, конфликт, как известно, разрешается трагически. Гибель революционных отрядов — одна из многих исторических случайностей. Но художники дали столь глубокие образы людей революции, столь вдохновенно раскрыли красоту и величие их дела, что гибель отрядов здесь ни в коем случае не воспринимается как поражение революции.

Железная логика жизни, уловленная художниками в ней самой, приводит читателя и зрителя к выводу, что такие люди и дело, за которое они борются, не могут не победить.

* * *

Требование типизации и индивидуализации в искусстве означает необходимость найти типическое в самой жизни. Обобщение должно возникнуть у художника в процессе изучения жизни и не может быть подменено готовым теоретическим выводом о жизни, о тех или иных сторонах ее. Надо итти от объекта к обобщению, а не наоборот. Знание общих законов развития жизни ни в какой степени не освобождает художника от ее изучения; это знание имеет громадное значение лишь как ориентир, как компас, помогающий художнику выйти на правильную дорогу.

Энгельс назвал лассалевское понимание драмы «слишком абстрактным». Именно эта абстрактность в подходе к творчеству и обусловила то, что Лассаль в названной драме остался по сути дела на самой поверхности изображаемых событий, проглядел все неповторимые характеры эпохи распада феодальных отношений, весь тот «поистине фальстафовский фон», на который указал ему Энгельс.

Между тем в поисках типов художник должен проникать в самую гущу жизни, в самые глубинные ее пласты. Изучение жизни, учит партия,— это решающее условие создания полноценных художественных образов. Однако жизнь нельзя познать достаточно глубоко с позиций стороннего наблюдателя, посредством пассивного созерцания. Живое, заинтересованное созерцание, о котором писал В. И. Ленин, связано с практической деятельностью человека, предполагает активное участие его в жизни. Критикуя созерцательный материализм Фейербаха, Маркс указывал на разрыв Фейербахом чувств и практики: «Недовольный

абстрактным мышлением, Фейербах апеллирует к чувственному созерцанию; но он рассматривает чувственность не как практическую человечески-чувственную деятельность»[1].

Метафизическое понимание созерцания в корне чуждо диалектическому материализму, отличительной чертой которого является его практическая революционно преобразующая направленность. Глубоко понять и прочувствовать те или иные стороны реальной действительности художник может лишь в том случае, если он относится к ним активно-практически, заинтересованно принимает участие в борьбе нового со старым. Только в практической общественной борьбе художник проникает в самую гущу жизни, всесторонне знакомится с ней.

Исключительный расцвет искусства и других форм культуры в эпоху Возрождения был, несомненно, связан с необычайной активизацией общественной деятельности людей той эпохи, в том числе и художников.

Характеризуя людей этого времени, Энгельс писал: «Что особенно характерно для них, так это то, что они почти все живут в самой гуще интересов своего времени, принимают живое участие в практической борьбе, становятся на сторону той или иной партии и борются кто словом и пером, кто мечом, а кто и тем и другим вместе. Отсюда та сила и полнота характера, которые делают их цельными людьми»[2].

Понятно, что не всякая практическая общественная деятельность оказывает благотворное влияние на творчество (попытки коммерческой деятельности Бальзака или государственная служба Гете скорее мешали этим гениальным художникам, ибо были недостойны их).

Только борьба на стороне народа, за его освобождение является достойной художника общественной деятельностью, совпадающей с направлением и целями подлинного искусства и помогающей художнику коснуться самых глубинных, самых существенных сторон жизни. М. Горький и В. Маяковский, сознательно связавшие свою судьбу с борьбой Коммунистической партии и народа за построение социализма, сумели добиться единства борьбы и творчества.

Советский художник живет и творит в условиях, которые обеспечивают ему это единство. Тем более досадно, что некоторые художники все еще продолжают созерцать живую жизнь с высоты своего поэтического насеста, боятся жизни, избегают вмешательства в борьбу нового со старым или — что еще хуже — льют «примирительный елей» на жизненные противоречия.

Чем, как не боязнью жизни, можно объяснить тот факт, что у нас в момент ожесточенной борьбы за построение нового общества прижилась жалкая «теория» бесконфликтности! Чем, как не пассивной созерцательностью и политикой «невмешательства» объяснить то, что некоторые художники не знают живой жизни, не чувствуют ее, пробавляются умозрительными представлениями о советских людях!

В постановлениях ЦК партии по вопросам литературы и искусства, в выступлениях партийной печати прямо указывалось, что основной причиной идейно-художественной слабости ряда произведений является незнание жизни, иногда просто недобросовестное отношение к ее изучению.

Именно незнание жизни, отсутствие непосредственного соприкосновения с ней толкают художника на схоластическое конструирование типов, на персонификацию каких-либо умозрительных идей.

Живые типы в нашей действительности давно уже ждут кто утверждения, кто разоблачения. Советским художникам надо смелее вторгаться в жизнь, смелее вносить в нее огонь святой и прекрасной любви и ненависти. Ведь художник — самый благородный судья человеческих чувств, мыслей и дел.

---

[1] К. Маркс, Ф. Энгельс, Избр. произв., 1949, т. II, стр. 384.
[2] Там же, стр. 53.

КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА «ДЖАМБУЛ»

В. СТРОЕВА

Заслуженный деятель искусств Казахской ССР

ОБРАЗ ВЕЛИКОГО АКЫНА

Бескрайная, выжженная солнцем степь. В оборванных халатах, в овчинах, в меховых шапках стоят люди, застыв в скорбном молчании. На вершине песчаного холма вынесенный из юрты умирает знаменитый певец Казахстана старый акын Суюмбай.

Кому он вручит свою домбру? Так ведь повелось в степи: акын — это голос совести народной. Кто будет его преемник, продолжатель его дела?

У ложа умирающего бай Кадырбай требует домбру для своего прихвостня — акына Шаймухамеда. Но Суюмбай не хочет и слышать об этом, он просит позвать своего любимого сокола — Джамбула, ему завещает он свою домбру.

— Пусть слезы народа будут твоими слезами. Пусть счастье народа будет твоим счастьем.

* * *

«...Тогда я был джигитом. Мне кланялись травы и улыбались красавицы Кастека и Каскелена. Я был строен и силен, руки мои могли обхватить столетний ствол дуба, а пальцы — распрямить стальную подкову.

Но сила моя была не в руках. Сила моя была в домбре. Сила домбры была в песне. А сила песни была в правдивом слове, которое любит народ.

Я проходил по степям скитальцем, нищим, без юрты и семьи, без табуна и халата, без невесты и родины. Солнце пустыни обжигало мои брови, от соленых ветров трещины ложились на губах, а щеки горели черным румянцем».

Так рассказывал о своей юности, о своей жизни Джамбул, и таким он предстает перед нами в начале фильма — вечным скитальцем, великим певцом горя и счастья своего народа.

Труднейшая задача стояла перед авторами сценария и создателями фильма — уложить в два часа более семидесяти лет жизни Джамбула.

Как из неизбежно рваных эпизодов сложить целостный фильм? Если не везде гладка структура картины и к сценарию могут быть предъявлены заслуженные упреки, главное в ней удалось — перед нами живой Джамбул, такой, каким знали акына мы, его современники; перед нами проходит жизнь певца казахского народа. Мы верим всему тому, что создано творчеством сценаристов, режиссера, операторов, художников и всего коллектива фильма.

Режиссера Е. Дзигана мы знали по фильму «Мы из Кронштадта», вошедшему в историю советской кинематографии, в сокровищницу

советской культуры. Вслед за «Чапаевым» фильм этот продолжил благородную традицию советских кинокартин о революции, о борющемся народе, начало которой положил «Броненосец «Потемкин».

В содружестве с писателем Всеволодом Вишневским Дзиган создал произведение, насыщенное революционной страстностью и покоряющее своей идейной устремленностью. Выйдя за пределы нашей страны, фильм «Мы из Кронштадта» — как прежде, в эпоху немого кино, «Потемкин» и «Арсенал» — стал паролем для всех передовых борцов за светлое будущее человечества.

Мы помним фильм Дзигана «Если завтра война», пронизанный страстным советским патриотизмом.

И мы с большим интересом ожидали его новую работу — фильм о Джамбуле.

Сохранив все особенности режиссера, чутко чувствующего эпоху, биение ее революционного сердца, Дзиган особенно бережно подошел к образу великого акына. Вместе с актером, не подавляя его индивидуальности, режиссер стремился раскрыть главные черты своего героя, его сложный характер, его подкупающую детскую наивность и глубину мышления древнего философа. Из эпизодов, разорванных во времени на десятилетия, они совместно лепили целостный образ народного поэта.

Артист Казахского академического театра драмы Шакен Айманов до «Джамбула» снимался в ряде кинокартин. Удачен был созданный им в фильме «Песни Абая» образ ученика Абая поэта Шарипа — заядлого панисламиста, способного на преступление, чтобы избавиться от своего поэтического соперника. Меньше удался Айманову образ положительного ученого-биолога в фильме «Золотой рог».

Чрезвычайно широк диапазон сценических образов Айманова. Это и Тихон в «Грозе» А. Островского, и великолепный Петручио в «Укро-

Кадр из фильма «Джамбул»

Кадр из фильма «Джамбул»

щение строптивой», и веселый, задорный, любимый народный герой Алдар в пьесе «Алдар Косе», и гоголевский Хлестаков, и нежный поэт-акын, воспевающий свою возлюбленную, в «Ахансере и Актокты». Нет пьесы в репертуаре театра, в которой бы Айманов не создавал острый, умный, запоминающийся образ.

Но экранный образ Джамбула — наивысшее достижение Айманова.

В первых эпизодах фильма безусый, с худощавым, скуластым лицом молодой Джамбул—Айманов еще не сразу покоряет нас, он еще как-то скован; лирическая сцена с Салтанат не овеяна неповторимым теплом первой любви, которую трагически обрывает сам же Джамбул, ибо не может он ради личного счастья склониться перед ненавистными ему баями, продать свою честь и совесть.

Но с каждой последующей сценой нам все ближе и дороже становится этот самородок талантливого народа.

Вот в лицо бая Кадырбая бросает он свою знаменитую песню о собаке — эту песню потом распевал весь казахский народ, позже она перекочевала в Киргизию, в Узбекистан.

Вот на устроенном в честь генерал-губернатора айтысе, где в торжественной обстановке под наблюдением полиции соревнуются лучшие акыны края, Джамбул уничтожает своего противника Шаймухамеда, воспевающего «белого царя» и вместе с баями продающего свой народ. Джамбул в этой сцене бросает вызов царским чиновникам, ханам и баям.

Выражая думы и чаяния бедноты, Джамбул тянулся к тем, кто думал не о себе, а о го́ре народном. Так протягиваются нити к казахам-революционерам Бекбулату и Айдару, к русским ссыльным поселенцам, к учительнице Анне. Новые друзья помогают Джамбулу скрыться от преследования полиции.

От эпизода к эпизоду растет образ Джамбула, «рваного акына», как презрительно называли его баи.

Трудно забыть умные, лукавые глаза Джамбула в сцене, когда губернатор и иже с ним в канун революции, в тревожные дни восстания 1916 года, заставляют его приложить оттиск пальца под обязательством прекратить распевание «опасных» песен. С каким озорством Джамбул—Айманов вводит в песню фигуру умолчания, прозрачную и ясную для всех.

Неудивительно, что в следующем эпизоде мы застаем Джамбула за решеткой аульной тюрьмы, откуда его выручили русские друзья.

В предверье Октябрьской революции волнуется степь, аулы восстают против султанов, баев и царских чиновников. В эти дни Джамбул с народом, он певец народного движения. Вот почему дан жестокий приказ разыскать акына и заключить в тюрьму.

Это один из самых замечательных эпизодов фильма по тонкости и глубине актерского исполнения, по простоте и ясности режиссерского решения, по выразительной силе всех остальных компонентов.

Под конвоем идет по улице стареющий акын к группе арестованных и, повидимому, обреченных на казнь и ссылку восставших батырей.

Но волю трудящихся не подавить оружием. Казахский народ вливается в братскую семью советских народов.

Скромно, скупо, но с большим тактом воссозданы эти незабываемые дни, когда рождалась советская власть в Средней Азии.

Над домом генерал-губернатора Семиречья развеваются красные знамена. Солдат большевик Василий, Касым и вооруженные казахи-рабочие стоят на балконе дома. Страстно звучат слова о российской революции, о передаче власти Советам рабочих, солдатских и крестьянских депутатов.

Джамбула нет здесь. В одиноком зимовье, в саманной хибарке, на деревянной кровати лежит семидесятилетний акын. Лицо его бледно и неподвижно, кажется, что жизнь угасает в нем.

Но новая эпоха властно врывается в аульную тишину. Казахская беднота приносит Джамбулу листовку: «Декларация прав народов России». Единственный грамотный в ауле восьмилетний Алгадай, сын Джамбула, читает ее при свете сального огарка. Мальчик читает нетвердо, чуть сбиваясь. Джамбул прислушивается к каждому слову, удивление его растет. Забыв о болезни, он приподымается, встает.

«...Равенство и суверенность народов России...»

Исторические подписи Ленина и Сталина стоят под великим документом эпохи.

— Я ждал смерти — пришла жизнь,— говорит Джамбул.

И снова вспоминаются строки Джамбула, написанные, правда, в наше время, посвященные советской Конституции, в которых он противопоставляет страшные старые законы законам новой жизни:

Много законов я в жизни знал,
От этих законов согнулась спина,
От этих законов слезы текли,
Глубокие складки на лбу залегли...
По этим законам аулы редели,
По этим законам баи жирели
И крепко на шее народа сидели.
По этим законам гуляли, как смерч,
Бесправие, голод и смерть.

Становится ясным, почему столетний Джамбул чувствовал себя молодым человеком нашей эпохи. Днем своего рождения он считал день, когда была установлена на его родной земле советская власть.

Кадр из фильма «Джамбул»

Эту молодость души Джамбула с необычайной теплотой раскрывает Айманов во второй половине фильма.

Наперекор времени, которое старит тело, сгибает спину, заставляет дрожать пальцы, покрывает глубокими морщинами лицо (а постарение Джамбула изображается и исполняется Аймановым совершенно виртуозно), глаза Джамбула молодеют, чувства его и мысли становятся глубже, талант расцветает.

Во второй половине фильма Джамбул ни минуты не может жить замкнутой жизнью в маленьком мирке — он включен в жизнь всей страны и живет только ее интересами.

С огромной силой и проникновением сделана сцена, когда баи и их прихвостни пытаются угнать из Казахстана тысячи голов скота, увести подчиненных им, забитых аульных бедняков.

В буран и ветер Джамбул сталкивается в последний раз с баем Кадырбаем и акыном Шаймухамедом, выходит победителем в этой борьбе, задерживает обманутых казахов. И ничего другого не остается баям, как в одиночку бежать прочь, за рубежи страны.

Вот Джамбул в детском доме, он беседует с детьми. Как нежно и трогательно звучит голос Айманова, когда он сироту, внучку Салтанат, зовет «своей козочкой», как мягко ложится его рука на голову ребенка, как много говорят глаза актера, когда Джамбул вспоминает Салтанат! Сколько подлинного юмора в сцене у пианино или в эпизоде, в котором девяностолетний акын разъезжает на коне по новому Казахстану на фоне цепи покрытых снегами гор с неизменным зонтиком в руках и с радостной песней о новой жизни!

Запоминаются полные озорства разговоры с колхозниками, страстное увлечение байгой, когда Джамбул, как одержимый, скачет рядом с лучшими наездниками Казахстана.

Замечателен проход Джамбула по пустому залу оперного театра — первого в истории казахского народа.

Незабываема встреча с представителем Москвы, в котором Джамбул узнает солдата большевика Василия.

С несомненным тактом сделана одна из значительных сцен фильма, рассказывающая о посещении Джамбулом Москвы.

Стоя перед мавзолеем, с большим чувством читает Джамбул строки, посвященные великому вождю человечества — Ленину:

Пришел я к тебе из далеких степей,
Пришел к тебе в мраморный мавзолей,
Бессмертный, родной, любимый...
Не умер ты, не лежишь в гробу!
С живым с тобой говорит Джамбул
И в сердце несет твое имя.

Детская радость светится на лице Джамбула — Айманова, когда он мчится на катере по Москве-реке мимо Кремля, а пассажиры встречного пароходика приветствуют его, узнав по портрету. Увидев свой портрет в газете, Джамбул с лукавой улыбкой называет себя «москвичом»...

В солнечный, радостный день страны врывается война. По главной улице казахской столицы движутся войска. На коне сын Джамбула Алгадай. Джамбул провожает не только своего любимого сына:

Край мой любимый, родной Казахстан,
Весь поднимайся на вражеский стан!

Как-то сразу на десять лет стареет Джамбул, получив известие о гибели Алгадая!.. Сквозь темный переплет оголенных веток виднеются серо-синие грозовые тучи. Почти без слов проводит актер эту сцену.

Кадр из фильма «Джамбул»

Кадр из фильма «Джамбул»

Кажется, никогда не выпрямится согбенная спина Джамбула, никогда не захочет он открыть глаза, посмотреть на мир, улыбнуться...

Мы всматриваемся в наполненные слезами глаза столетнего старца и видим, как в нем пробуждается и растет несокрушимая сила.

Сначала еле слышно звучит его голос:

О сыны мои, о сыны!
Свирепые бури кому не страшны...
Тополь до корня качается в горе,
До самого дна волнуется море.
Седая скала лишь встречает в упор
Неистовый бури свирепый напор.

Голос Джамбула крепнет:

Так старый Джамбул духом силен —
Под вестью тяжелой не сломится он!
Сыны мои, о сыны!
Как бьетесь с врагом вы за счастье страны,
Так старый Джамбул запоет,
И песней к борьбе он народ призовет.

Особо следует остановиться на сцене написания знаменитого обращения Джамбула к ленинградцам.

Джамбулу рассказывают о том, как в осажденном Ленинграде хотят услышать от него, любимого поэта, новое слово.

Сутулясь, ходит Джамбул из угла в угол, чуть ускоряя старческий шаг. Вот он останавливается, весь погруженный в свои мысли, а рука

делает привычный жест, требуя домбру. Ему дают домбру, и льется известная всей стране песня:

Ленинградцы, дети мои!
Ленинградцы, гордость моя!..

Текст обращения звучит сквозь грохот канонады уже на улицах Ленинграда, его слушают матросы, зенитчики, женщины и дети, слушают сквозь свист снарядов и грохот разрывов сидящие в окопах солдаты.

К сожалению, хорошо задуманные ленинградские эпизоды не приобрели той эпической силы, которая соответствовала бы трагическому моменту в жизни страны.

Жизнерадостные сцены, изображающие День победы, венчают рассказ об акыне.

Джамбулу врачи не разрешают ехать в столицу Казахстана, заставляют лежать в постели. Ему остается одно — обмануть врача и убежать через окно к группе поджидающей его молодежи.

Красное поле пылающих маков. Машины, съезжающиеся со всех сторон к городу. Заполненные радостными людьми улицы Алма-Аты. В общем людском потоке вливается на площадь машина Джамбула.

Народ просит любимого акына пропеть новые песни. Но Джамбул забыл домбру! Тогда к нему протягивается множество домбр — каждый готов уступить ему свою. Он выбирает одну, ударяет по струнам. Звучит подхваченный мощными аккордами оркестра его голос. Молоды глаза столетнего Джамбула, широка его душа, радостно воспринимает он мир...

Так мы расстаемся с великим акыном, образ которого с большим мастерством и проникновением воссоздал Шакен Айманов.

И все же фильму о Джамбуле нельзя не предъявить ряда существенных упреков. В первую очередь они относятся к неровностям сценария двух талантливых авторов — драматурга Николая Погодина и казахского поэта Абдильды Таджибаева. Действие в сценарии развивается без напряжения, многие линии теряются, окружающие Джамбула персонажи часто очерчены только пунктиром.

Личная жизнь Джамбула опущена. Внезапно возникает в фильме Алгадай, выступающий как вестник смерти матери, то есть жены Джамбула, о которой мы так ничего ни до, ни после не узнали. Совершенно необязательно показывать всех внуков и правнуков акына, но поверхностная зарисовка окружающих Джамбула персонажей снижает глубину фильма. Хотелось бы, чтобы прекрасный мальчик Алгадай в свои юношеские годы не был бы только безликим портретом, а стал бы для нас таким же дорогим, каким он был для старика-отца.

Нераскрытыми остались и столь важные для фильма линии Айдара, Бекбулата, Василия, Салтанат.

Несколько скупы, официальны подписи, заполняющие разрывы во времени.

Хотелось бы более яркого и поэтического перевода стихов Джамбула. Его лирика совсем отсутствует. Нет даже упоминания о шуточных стихах, написанных в честь доктора, парикмахера, медсестры и т. д. А такие стихи, введенные в контекст диалогов, внесли бы в образ дополнительные живые краски.

Важнейшим компонентом фильма является его музыкальная сторона. Содружество композиторов Н. Крюкова и М. Тулебаева дало прекрасный результат. Картина глубоко принципиальна в отношении звучания и создания музыкального образа народного певца. Очень интересно дан переход от речи напевной к речитативному пению, которое в после-

---

Кадр из фильма «Джамбул» →

дующем в той же тональности и том же ритме подхватывается сопровождением симфонического оркестра и хора.

Так сливаются воедино музыкальные темы Джамбула и народа в блестяще разработанной композиторами сцене в ауле. Многообразны приемы композиторов. Характерное квартово-квинтовое звучание домбры незаметно переходит в близкое по тембру и интонации пиччикато струнных инструментов и в дальнейшем широко и свободно развивается в сложной оркестровке.

Как часто хорошая сама по себе музыка не сливается с тканью фильма, его сюжетом, его образным рядом. В «Джамбуле» же привлекает прекрасное музыкальное решение центрального образа, смелое подчеркивание острых драматургических моментов. Композиторам удалось передать характер казахской музыки. Ее мелодические и гармонические особенности сохраняются даже и без прямого использования национального материала.

С большим тактом включены и заимствованные темы, например: тема «Курмангазы» в сцене смерти сына Джамбула, тема композитора Нурпеисовой (переданная оркестру народных инструментов) в сцене байги.

Встреча Джамбула с арестованными повстанцами, проводы казахских отрядов на фронт и известие о смерти Алгадая — это три музыкальные кульминации фильма, три его вершины, где драматургическая функция музыки проявилась с особой силой.

Музыка помогает развитию сюжета (песня «Есть на Волге утес»), вносит своеобразный юмор в эпизоды поисков Джамбула, усиливает пафос сцены, рисующей первые дни революции, и финала фильма.

Добиться такого органичного слияния музыки со всеми остальными компонентами фильма можно только тогда, когда в режиссерском замысле четко определена роль музыки, намечены ее линии, установлены задачи.

Операторы фильма Н. Большаков и И. Гелейн не увлекались внешней красивостью пейзажа, а ставили задачу внутреннего раскрытия образов фильма, народа, природы страны. Эти задачи решены с большой тонкостью и с хорошим вкусом.

Сила картины — в ее гуманистическом звучании, в хорошей игре актера Ш. Айманова, убедительно воссоздавшего образ народного акына.

Ее слабая сторона — композиционная рыхлость, растянутость, незавершенность многих судеб. Это лишило фильм необходимого качества любого художественного произведения — подлинной увлекательности.

И. МАНЕВИЧ

Кандидат искусствоведения

СПЕКТАКЛЬ НА ЭКРАНЕ

Содружество кино и театра наметилось уже в первые дни существования советского кинематографа и окончательно утвердилось в пору его зрелости, с приходом звука. В процессе роста, в определенный период своего развития кино, стремясь выработать свои специфические средства выразительности, обособлялось от театра, опасаясь превратиться в его придаток. В этом сказывалась своеобразная «детская болезнь левизны» в кинематографе. Слово «театральщина» в устах кинематографистов становилось синонимом примитивности, выспренности, фальши. Рождался густой туман так называемой «специфики кино», искусственно заволакивавший многие ясные вопросы и мешавший одно время развитию киноискусства.

Чем могущественнее и разнообразнее становились выразительные средства кино, тем все более укреплялось его содружество с театром и углублялся процесс взаимного обогащения обоих искусств. Киноискусство, овладевшее словом, музыкой и цветом, не только училось у театра, но и само оказывало влияние на его дальнейшее развитие. Это сказывалось в приемах развертывания действия на сценической площадке, в характере мизансцен, в стремлении усвоить элементы кинематографической выразительности.

Крупнейшие деятели русского театра заинтересовались киноискусством еще на заре его развития, угадав в нем те возможности, которые могли бы способствовать развитию театральной культуры. К. Станиславский говорил о том, что кинематограф поможет открыть новые средства сценической выразительности и популяризировать систему актерского творчества.

«В кинематографе, быть может, даже больше нужна действенная, а не в кавычках система Станиславского,— писал Л. Леонидов.— По себе я скажу, что из своей работы в кино я много что принес в театр: четкость, скупость жеста, выразительность взгляда. Максимум внутреннего содержания при минимуме средств его внешнего выражения».

Виднейшие театральные актеры стали в равной мере и наиболее популярными и любимыми актерами кино, способствуя взаимному обогащению обоих искусств.

Кинематограф мог, запечатлевая на пленку спектакль, сохранить для потомства величайшие творения актерского и режиссерского гения.

С пытливым интересом и огромнейшим наслаждением мы перелистываем пожелтевшие листки рецензий, немногочисленные дагерротипы и фотографии, стремясь представить себе лучшие образцы сценического искусства прошлого, составить хотя бы отдаленное представление об игре великих артистов, унесших с собой свое неповторимое искусство,

Кадр из фильма «Живой труп»

которое потрясало сердца их современников. Что мы знаем об игре Щепкина, Савиной, Давыдова, Ермоловой, Южина, Федотовой?.. В силах ли воссоздать ясное представление об этом сохранившиеся критические статьи? Критику самому надо сделаться поэтом и поэтом великим, чтобы передать все те чувства, которые нес актер в зрительный зал. Таким критиком был Белинский. Его статья о Мочалове в роли Гамлета является уникальным явлением во всей мировой критике. Много ли мы можем найти статей, способных вселять в нас те же чувства, которые переживали когда-то театральные зрители, заставить нас плакать и смеяться, как плакали и смеялись они, потрясенные видимым на сцене. «Сценическое искусство, — писал Белинский, — есть искусство неблагодарное, потому что оно живет только в минуту творчества и, могущественно действуя на душу в настоящем, оно неуловимо в прошедшем. Как воспоминание, игра актера жива для того, кто был ею потрясен, но не для того, кому бы хотел он передать свое о ней понятие».

Кинематограф может продлить жизнь спектакля далеко за пределы минуты творчества, может сохранить для будущего то могущественное действие на душу, о мимолетности которого так сожалел Белинский. Мало этого, благодаря кинематографу театр получает возможность раздвинуть рамки своей аудитории, популяризировать свое творчество. Жители самых отдаленных уголков нашей Родины могут познакомиться с лучшими театрами страны. Фильм-спектакль за несколько месяцев может просмотреть столько зрителей, сколько тот же спектакль в театре за пятьдесят лет.

К сожалению, слишком поздно кинематограф приступил к исполнению этой огромной культурно-просветительной задачи. Не сняты Станиславский, Качалов, Хмелев, Добронравов, Садовский, Южин, Кузнецов, актеры старейших ленинградских театров... Да разве перечислишь всю плеяду актеров, все великолепные спектакли, о которых мы сейчас мо-

жем лишь вспоминать и сожалеть, что не увидим их во всем их своеобразии. Каким бы изумительным подспорьем эти спектакли явились для воспитания театральной молодежи!

До самых последних лет очень немного сделано в этом направлении. Киноконцерты довоенного и военного времени, запечатлевшие отрывки из оперных и драматических спектаклей, небольшое количество юбилейных хроникальных журналов, три фильма — «Мастера сцены» (МХАТ) и «Искусство актера», поставленные режиссером В. Юреневым, «Мастера Малого театра» в постановке режиссера А. Разумного — вот, собственно, и все.

Только в 1951 году после настойчивых просьб зрителей киностудии приступили к съемкам лучших спектаклей столичных театров.

За два года выпущено более двадцати фильмов-спектаклей; среди них шедевры русской классики — «Горе от ума», «Правда хорошо, а счастье лучше», «Горячее сердце», «На всякого мудреца довольно простоты», «Лес», «Нахлебник», «Живой труп», «На дне», «Варвары», «Анна Каренина», «Свадьба Кречинского»; украинской и белорусской классики— «Украденное счастье», «Павлинка»; образцы западной драматургии — «Школа злословия», «Учитель танцев»; наконец, лучшие пьесы советских драматургов — «Разлом» и «Любовь Яровая».

Все эти спектакли сняты в исполнении наших лучших театров — таких, как МХАТ, Малый, Театр Советской Армии, ленинградские академические театры имени Пушкина и имени Горького, театр имени Франко и ряд других. В фильмах-спектаклях советский зритель увидел наиболее выдающихся актеров наших театров: Е. Турчанинову, В. Рыжову, Е. Гоголеву, А. Тарасову, Н. Симонова, И. Ильинского, А. Бучму, Н. Ужвий и других в их лучших ролях.

В съемках спектаклей принимали участие видные кинорежиссеры: Л. Луков, А. Роом, И. Хейфиц, А. Зархи, а также молодые режиссеры: В. Венгеров, В. Басов, М. Корчагин, А. Золотницкий, И. Шмарук и многие другие, которые, соприкасаясь в этой работе с деятелями театральной культуры, совершенствовали свое мастерство.

Первый вышедший на экран фильм-спектакль «Правда хорошо, а счастье лучше» был хорошо принят зрителем. С большим успехом прошли также «На всякого мудреца довольно простоты», «Живой труп», «Учитель танцев» и ряд других.

Многочисленные письма зрителей и отзывы печати свидетельствовали о том, что эта новая форма фильмов завоевала себе признание.

Появление первых фильмов-спектаклей интересно еще и потому, что оно в корне изменило распространенное среди кинематографистов мнение, согласно которому спектакль не может быть целиком перенесен на пленку. В подтверждение этой точки зрения ссылались на то, что кинозритель не в состоянии целиком просмотреть спектакль, рассчитанный на три-четыре часа, что длинные диалоги и монологи не будут восприниматься с экрана. Уверяли, что игра актеров, как бы она ни была хороша на сцене, будет выглядеть неестественной в кинематографе, и наконец, что театральная мизансцена на экране будет неинтересна.

Именно это распространенное заблуждение тормозило решение вопроса о съемке спектаклей, которой настойчиво добивался зритель, желающий где-нибудь на Дальнем Востоке, в Молдавии или на Крайнем Севере смотреть спектакль МХАТ, Малого театра или Ленинградского Академического театра имени Пушкина. Фильм-спектакль «Правда хорошо, а счастье лучше» (режиссер В. Алексеев, оператор Б. Монастырский) разбил это превратное впечатление, воочию доказав возможность и необходимость новой формы экранизации фильмов-спектаклей. Кинематограф стал выполнять большую культурно-воспитательную задачу, знакомить зрителей с достижениями театральной культуры.

Киноискусство здесь выступило в несколько новой для себя роли, используя свои выразительные средства для популяризации уже сложившегося и творчески решенного сценического действия и тем самым как бы выполняя функцию, присущую радио или телевидению. Но это лишь на первый взгляд, ибо, имея задачей передать спектакль — замысел режиссера, игру актеров, — кинорежиссер и оператор стремились чередованием планов, выбором точек и способов съемки (панорамой, наездом), монтажными переходами добиться максимальной выразительности спектакля на экране и тем самым создавали свою творческую редакцию спектакля. Но при всем этом режиссер фильма-спектакля должен воспроизводить на экране спектакль определенного театра в лучшем исполнении, в чем и заключается смысл создания фильма-спектакля, призванного сохранить выдающиеся образцы сценического искусства.

Основой театра, так же как и кино, в конечном счете является драматургия и актер; они-то и предопределяли качество фильма-спектакля. Правда образов, глубина конфликтов, сила страстей, меткое, характерное и живописное слово, звучащее с экрана, решали все. Зритель, глубоко переживая происходящее на экране, забывал, смотрит ли он спектакль или фильм.

Но заставить забыть некоторую условность и непривычность этого вида кинозрелища могли только произведения классического репертуара.

Спектакль «Правда хорошо, а счастье лучше», еще при жизни Островского сыгранный в Малом театре больше десяти раз, принадлежит к классике русского сценического искусства. Поэтому было вполне целесообразно без каких-либо изменений запечатлеть на пленку этот спектакль, в котором сегодня заняты три поколения лучших актеров Малого театра.

То же можно сказать и о спектакле «На всякого мудреца довольно простоты». Поставленный в 1935 году П. Садовским, он был перенесен на экран режиссерами А. Дорменко, В. Сухобоковым и оператором Б. Монастырским без всяких купюр, в прекрасном исполнении Е. Турчаниновой, М. Царева, И. Ильинского, В. Владиславского, Е. Шатровой, Н. Борской, В. Пашенной и других артистов и в оригинальных декорациях К. Юона.

Оценивая фильм-спектакль «На всякого мудреца довольно простоты», народная артистка СССР А. Яблочкина писала:

«Для меня лично, знавшей Островского и воплотившей в свое время много созданных им образов, особенно дорог выход этой картины в свет. Наконец-то, искусство мастеров сцены станет неумирающим и будет жить века, как живут книги и картины!»

Оба фильма-спектакля выполнили свои задачи: они сохранили для потомства ценные памятники сценического искусства и познакомили широкого зрителя с лучшими спектаклями из репертуара академических театров.

К лучшим фильмам-спектаклям следует отнести также «Живой труп» (режиссер спектакля В. Кожич, режиссер фильма В. Венгеров) и «Украденное счастье» (режиссер спектакля Гнат Юра, режиссер фильма И. Шмарук), запечатлевшие высокое актерское мастерство и оригинальное режиссерское решение классических пьес на сцене.

В спектакле «Живой труп» внимание зрителей приковывает к себе игра выдающегося актера Н. Симонова, создавшего на сцене проникнутый подлинной правдой образ Федора Протасова. Нельзя не отметить высокое мастерство всего состава актеров, занятых в спектакле. Но уже одно исполнение Симоновым роли Протасова оправдывает создание этого фильма-спектакля.

Одним из выдающихся спектаклей на украинской сцене является «Украденное счастье» в театре имени Франко. Камерный по своим мас-

штабам, он наполнен большими страстями, горячим человеческим чувством. В центре спектакля — образ, созданный А. Бучмой. Его исполнение роли Миколы Задорожного является классическим. Фильм-спектакль сохранил для потомства эту выдающуюся по глубине и пластической завершенности работу актера.

Много нового в практику экранизации спектаклей внес фильм «Варвары». Это не копия спектакля. Применив кинематографические декорации, режиссер Л. Луков в построении мизансцен, в использовании крупных и средних планов, в монтажных приемах исходил из задачи точно передать образную и поэтическую сущность спектакля, созданного Малым театром. И это кинорежиссеру удалось. Он как бы приблизил все, происходящее на сцене, к зрителю и ввел его в полную трагизма жизнь героев. Роли стали еще более рельефными и пластически завершенными. Крупные планы, удачно найденные режиссером, еще глубже раскрыли горьковский текст, приковали внимание к каждому слову, к выразительной мимической игре актеров, раскрывающей сложные душевные чувства. В «Варварах» мы столкнулись с новой возможностью реализации спектакля на экране, когда режиссер, не отказываясь от средств кинематографической выразительности, сохраняет вместе с тем все своеобразие идейного и образного решения спектакля.

В процессе экранизации спектаклей накоплен ценный опыт, который нуждается в осмыслении и внимательном изучении. Но уже сейчас ясно, что не все здесь благополучно. Экранизация спектаклей, являющаяся в целом прогрессивным явлением, порой начинает мешать развитию киноискусства. На отдельных студиях появилась неправильная тенденция восполнять малое количество оригинальных кинопроизведений фильмами-спектаклями.

Не мало недостатков и в самой практике экранизации. Нельзя сказать, чтобы все показанные на экране спектакли представляли собой образцы высокого сценического мастерства и заслуживали экранизации. Это можно проиллюстрировать на примере фильма-спектакля «Лес», выпущенного киностудией «Ленфильм».

Спектакль «Лес», поставленный в 30-х годах в Ленинградском театре имени Пушкина (режиссеры А. Даусон и В. Кожич), был интересен глубоким прочтением драмы Островского. Создатели основных ролей в этом спектакле — Ю. Юрьев, Б. Горин-Горяинов, Е. Корчагина-Александровская—глубоко проникли в существо образов Островского и дали им яркую сценическую жизнь.

За пятнадцать лет, отделяющих премьеру спектакля от съемки фильма, целиком изменился состав исполнителей, нарушилось единство актерского ансамбля, спектакль утратил свою свежесть. Киностудии «Ленфильм» и режиссерам фильма С. Тимошенко и В. Венгерову следовало либо реставрировать его совместно с постановщиками, либо экранизировать заново пьесу Островского в данном составе исполнителей.

Но кинорежиссеры снимали спектакль в том виде, в каком он существует сейчас, пытаясь кинематографически решить отдельные эпизоды, несколько оживить мизансцены, а также создать комбинированными съемками и дорисовками образ дремучего лесного царства, в котором живут герои.

Стремясь придать спектаклю больше динамики и кинематографической выразительности, режиссеры сократили почти треть текста. Купюры значительно обеднили содержание. Эти недостатки характерны и для некоторых других фильмов-спектаклей.

Очевидно, от подобной практики необходимо отказаться. Если то или иное творение русской и мировой драматургии почему-либо представлено в текущем репертуаре наших театров только рядовым, ничем не примечательным спектаклем, то снимать его нет никакой необходи-

Кадр из фильма «На всякого мудреца довольно простоты»

мости. Такие пьесы должны быть экранизированы так, как это сделал режиссер В. Петров, поставив на экране «Ревизора» Гоголя.

Замысел Петрова интересен и своеобразен.

«Хорошо изучив текст «Ревизора» и просмотрев не один раз многие театральные постановки этой комедии, — писал он, — я очень осторожно, дорожа буквально каждой фразой и каждым словом, сделал купюры, доведя метраж текста до размера обычной кинокартины.

Составив таким образом сценарный текст, я перенес действие, почти не нарушая порядка явлений пьесы, из декораций двух помещений, в которых обычно идет комедия на сцене, в ряд других, сходных. Так, например, в доме Городничего будут показаны не одна, а несколько комнат и помещений с парадным подъездом к дому, с передней, где есть лестница, ведущая во второй этаж, и выход в кухню...

...Размещая по разным комнатам отдельные явления комедии, я стремлюсь разрушить однообразие театральной декорации. Кроме того, каждое явление — теперь уже эпизод — должно выглядеть острее, ярче и кинематографичнее» («Искусство кино» № 6, 1952 г.).

Это режиссерское решение, с нашей точки зрения, представляет несомненный интерес.

При экранизации «Грозы», «Бесприданницы» или «Детства Горького» речь шла о создании фильмов, которые были бы адэкватны литературному оригиналу, благодаря максимальному использованию выразительных средств кино и трансформации литературного материала в новую кинодраматургическую форму.

При экранизации «Ревизора» В. Петров не пошел по этому пути. Вместе с тем экранизация «Ревизора» далека от принципов, применяющихся ныне при создании фильмов-спектаклей, когда задача режиссера и оператора заключается не в поисках нового решения, а в максимально

бережном перенесении на экран уже сложившегося спектакля, поставленного тем или иным театром.

Фильм «Ревизор» утверждает новую плодотворную форму воссоздания классических образцов драматургии на экране.

Режиссер и автор сценария В. Петров очень тонко и бережно произвел необходимые сокращения для того, чтобы уложить пьесу в размеры фильма и в то же время не нарушить художественного единства пьесы, сохранить и донести великое, могучее гоголевское слово.

Несколько раздвинув рамки театральной сцены, режиссер крайне скупо использовал натуру. Перестраивая мизансцены, он не ломал традиционного решения, а опирался на огромный опыт постановок бессмертной пьесы, в которых театры пытались преодолеть известную ограниченность сцены и воссоздать атмосферу уездного городка.

Так, сохраняя весь гоголевский ход пьесы, не говоря уже, конечно, о всех ее образах и конфликтах, В. Петров пришел к форме киноспектакля, быть может, более всего пригодной для воплощения на экране великих образцов классической драматургии.

Отличительной чертой такого киноспектакля, который заново, по замыслу кинорежиссера, играют актеры, является в первую очередь подбор лучшего состава исполнителей, что очень трудно осуществить какому-либо одному театру.

Таким образом, творческая практика подсказывает, что наряду с фильмами-спектаклями нам необходимы такие экранизации пьес, которые, бережно сохраняя оригинал, воссоздавали бы его на экране в исполнении лучших актеров, используя все средства кинематографической выразительности.

Особо следует остановиться на таком фильме-спектакле, как «Анна Каренина». Мы не собираемся здесь анализировать вопрос, насколько этот спектакль в нынешнем его состоянии соответствует той постановке, которую мы пятнадцать лет назад впервые увидели на сцене МХАТ. Но нам кажется вообще нелепой сама мысль экранизировать не роман или повесть, а их инсценировку.

Кино ближе к беллетристике, чем театр, ибо оно не связано рамками условностей сцены. Кино сочетает в себе могущество и широту прозы с концентрированностью и напряженностью драмы. Фильм делает авторское описание ощутимым, как бы оживляя то, что существовало, жило в воображении читателя. Пейзаж покорен кинематографу, он может передать и авторское отношение к происходящему, широко используя дикторский текст.

То же можно сказать о портрете, о внешнем облике героя, который в фильме может быть неизмеримо точнее передан, нежели в театре. Как трудно передать в театре наружность Катюши Масловой или княгини Болконской, как трудно там донести до зрителя все мельчайшие, но вместе с тем характерные черты портрета: вздернутую губку княгини Болконской, чуть косящие глаза Катюши Масловой, улыбку Анны. В кино возможно максимально приблизить лицо актера к зрителю, воссоздать знакомые ему по литературному произведению портреты героев. То, что в театре может быть передано лишь отраженно (в «Анне Карениной», скажем, сцена скачек), может быть воочию показано на экране.

Кинематограф не нуждается в посредничестве театра для экранизации романа или повести. Достаточно представить себе, как много мы потеряли бы, если бы вместо фильма «Чапаев» был снят спектакль, инсценированный по роману Фурманова, или вместо фильма «Молодая гвардия» — какая-либо из театральных постановок.

Все, сказанное об исценировках, с полным основанием следует отнести и к пьесам, которые по своему эпическому складу и по самой фак-

КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА «ДЖАМБУЛ»

туре могли бы в киноискусстве зажить новой жизнью. Мы говорим о таких классических советских пьесах, как «Любовь Яровая» или «Разлом». На основе этих великолепных пьес могли бы быть созданы выдающиеся образцы киноискусства. Между тем они появились на экранах как копии ничем особенно не выдающихся театральных постановок. Оба спектакля не выдержали художественного испытания при переводе на экран. Кинематограф, приблизив спектакли к зрителю, как бы увеличил имеющиеся в них недостатки. То, что скрадывала рампа, скажем, в таком спектакле, как «Разлом», отчетливо проявилось на экране: несоответствие между возрастом актеров и образами пьесы, отсутствие интересного режиссерского замысла, видимо, утерянного за давностью времени. Но самое главное, конечно, то, что корабль, море — весь благодарнейший для кино материал — в фильме-спектакле заменен невыразительными для экрана театральными эффектами.

Режиссеры П. Боголюбов и Ю. Музыкант стремились придать «Разлому» кинематографическую форму, перестроили декорации, увеличили массовку. Режиссер Я. Фрид в фильме-спектакле «Любовь Яровая» даже вывел на сцену живых лошадей. Но все это лишь в большей степени подчеркивало неправомерность сосуществования двух различных планов. Театральные мизансцены никак не сочетались с вставными кинематографическими эпизодами.

Чрезвычайно показательным для уяснения различных средств отражения жизни в театре и кино является следующий рассказ К. С. Станиславского в книге «Моя жизнь в искусстве»:

«После ужина мы всей компанией гуляли по берегу реки и пробрались в дворцовый парк. Там мы очутились в обстановке тургеневской эпохи, со старинными аллеями, боскетами. В одном из мест парка мы узнали нашу декорацию и планировку из второго акта тургеневской пьесы «Месяц в деревне». Рядом с площадкой были точно заранее приготовленные места для зрителей; туда мы усадили всю гуляющую с нами компанию и начали импровизированный спектакль в живой природе. Подошел мой выход: мы с О. Л. Книппер, как полагается по пьесе, пошли вдоль длинной аллеи, говоря свои реплики, потом сели на скамью по нашей привычной мизансцене, заговорили и... остановились, так как не были в силах продолжать. Моя игра в обстановке живой природы казалась мне ложью. А еще говорят, что мы довели простоту до натурализма! Как условно оказалось то, что мы привыкли делать на сцене».

Это тонкое наблюдение Станиславского помогает нам понять природу театрального представления в отличие от кинофильма. Если бы ту же сцену из «Месяца в деревне» актерам пришлось разыгрывать для кинофильма, то именно этой бы обстановки искал режиссер для того, чтобы заснять этот эпизод.

Поведение Станиславского и Книппер, если бы им пришлось играть в кино ту же сцену, не показалось бы так условно и ложно, ибо кино потребовало бы у них именно таких эмоций и переживаний, которые возможны в обстановке подлинной натуры. Это отнюдь не значит, что киноискусство лишено условности. Но киноискусству присущи особые средства выразительности. Именно поэтому в одном кинопроизведении не могут сосуществовать сцены, решенные средствами кинематографа и театра. Вряд ли такие гибриды могут быть подлинными произведениями искусства. На экране должен быть либо фильм-спектакль, либо кинофильм. В первом случае его задача воспроизвести на экране образец высокого сценического искусства, со всеми его условностями и во всем его своеобразии, во втором — создать самостоятельное произведение киноискусства. В этом случае мы невольно приходим к трансформации основы спектакля — пьесы, то есть к экранизации.

В фильмах-спектаклях такого типа, где отсутствует художественное

единство, утрачивается и художественная правда. Кино лишается своих художественных выразительных средств и искусственно замыкается в рамках театральной коробки. Всемогущий киноаппарат, покоряющий пространство, способный запечатлеть жизнь во всем ее многообразии, скован рамками сцены. Он лишен воздуха, натуры, столь естественных и необходимых для киноискусства.

Киноискусство в таких случаях напоминает нам могучий корабль, построенный по последнему слову техники, обладающий высокой скоростью, способный пересекать океаны, но обреченный на то, чтобы медленно тащиться по маленькой речке, под парусами... Зрелище неестественное и печальное.

В вопросах экранизации спектаклей нужна большая творческая смелость. Зажил же, например, на экране новой жизнью спектакль «Весна в Москве», поставленный Н. Акимовым в Новом театре.

Режиссеры И. Хейфиц и Н. Кашеверова творчески подошли к экранизации этой театральной постановки. Они перестроили пьесу, сократив ее до нормальных размеров фильма, и разыграли спектакль в новых кинематографических декорациях, найдя интересные монтажные переходы от одной картины к другой. Фильм сохранил все образы спектакля и режиссерские замыслы Акимова и вместе с тем явился кинематографическим произведением.

Формы содружества театра и кино многообразны, и требуется подлинное творческое дерзание, изобретательность и художническое волнение для того, чтобы каждый фильм, создаваемый по пьесе или спектаклю, являлся полноценным произведением киноискусства.

* * *

Каковы же выводы? А они необходимы, ибо на студиях продолжаются полным ходом съемки фильмов-спектаклей.

Многие фильмы-спектакли сыграли положительную роль, познакомив широкого зрителя с выдающимися достижениями театральной культуры. Фильм-спектакль явился новой формой экранизации.

Не всякий спектакль следует превращать в фильм-спектакль. Нужен строгий отбор. Полностью двухсерийный фильм должен сниматься только в том случае, когда идейная и художественная ценность спектакля значительна, когда он имеет определенное историческое значение в развитии театра или является образцом выдающейся игры какого-либо крупнейшего актера.

Фильм-спектакль не может заменить оригинальный художественный фильм. Кино не может находиться на иждивении у театра.

Нам кажется, что нужно совершенно отказаться от съемки театральных инсценировок романов и повестей. Воссоздавая лишь выдающиеся спектакли, кино в остальных случаях должно обращаться непосредственно к экранизации литературных произведений, к созданию по ним фильмов типа «Грозы», «Бесприданницы», «Маскарада», «Русского вопроса», «Молодой гвардии», которые долгие годы не сходят с экрана и пользуются неизменной любовью зрителя.

В. ЛЕГОШИН

ИСКУССТВО ДУБЛЯЖА

Практика дубляжа, то есть наиболее распространенного и общепризнанного в настоящее время способа перевода диалогов звукового фильма с одного языка на другой, уже позволяет подводить итоги и намечать некоторые теоретические выводы.

Не все помнят, как в свое время изобретение звукового кинематографа посеяло тревогу и растерянность среди части работников кино и какие сомнения возникли в связи с тем, что «Великий Немой» обрел дар речи.

Наиболее дальновидные теоретики и мастера, приветствуя эту техническую революцию в кино, предрекали расцвет самого важного и массового из искусств. В то же время некоторые высказывали опасения по поводу того, что кинематограф, заговорив, потеряет свою интернациональность, доступность и понятность для огромной и разноязычной аудитории всего мира.

Но находились и такие, иногда общепризнанные авторитеты, которые на этом основании отвергали говорящее кино, принципиально отказывались от диалога в кинофильмах и признавали возможность использования лишь музыки и шумов.

Казалось, международному прокату кинофильмов угрожал серьезный кризис.

Действительно, несложная техника перевода на другой язык титров-диалогов уже не могла найти себе применения ввиду исчезновения этих надписей и замены их звучащей речью персонажей. С развитием и совершенствованием звукового кинематографа диалог приобретал в фильмах все более решающее значение.

Неоднократно предпринимались попытки производства вариантов кинофильмов сразу на нескольких языках. Но это слишком удорожало и осложняло процесс киносъемки. Актеров, говорящих на нескольких языках, найти не легко; к тому же работать одновременно с несколькими разными национальными составами исполнителей крайне сложно. Одновременная постановка одного и того же фильма режиссерами разных национальностей приводила к неравнозначным по качеству результатам.

От параллельной съемки разноязычных вариантов пришлось отказаться. Начались усиленные поиски другого, наиболее целесообразного и эффективного способа перевода иностранных фильмов на тот или иной язык.

Устный перевод текста диалогов, произносимый через громкоговоритель при демонстрации картины одновременно с приглушенным звучанием фонограммы, затруднял восприятие фильма: или перевод, или диалог на иностранном языке мешали один другому. Да и квалифицированных переводчиков на все кинотеатры, пожалуй, не хватило бы.

Попытки записывать звучащий устный перевод на фонограмму кинофильма с раз навсегда установленным соотношением громкости подлинного диалога и перевода также не дали удовлетворительных результатов. Хаотичность одновременного звучания разноязыкой речи утомляла зрителя, рассеивая его внимание.

Относительно более приемлемым оказался способ так называемого «субтитрирования», то есть впечатывания перевода диалога в виде коротких, быстро сменяющихся надписей в нижнюю часть кадра.

Но и это решение задачи не представлялось идеальным: субтитры нарушали композицию кадра, портили изображение, а частое мелькание титров, особенно в фильмах с напряженным и сложным диалогом, отвлекало внимание от игры актеров и превращало кинозрителя в торопливого титрочитателя. Необходимость одновременно успевать читать надписи, следить за происходящим на экране и слушать интонации диалога на незнакомом языке, а также музыку и шумы перегружала внимание зрителя и осложняла восприятие.

* * *

И вот, наконец, был найден и постепенно технологически разработан наиболее совершенный способ киноперевода — дубляж, то есть переозвучание диалогов на нужный язык голосами специально подобранных актеров.

Но таким, наиболее целесообразным и выразительным способом перевода дубляж оказывается только в том случае, если мастерство дубляжеров направлено на решение не только технологических (синхронность, соотношение громкостей и тембров голосов), но, главным образом, идейно-художественных, творческих задач, на воссоздание средствами другого языка полноценного произведения искусства.

Большое культурное и политическое значение дубляжа станет особенно ясным, если вспомнить, что почти все наши фильмы переведены этим способом на языки народов СССР и стран народной демократии. Так же регулярно переозвучиваем и мы на русский язык лучшие фильмы Китая, Кореи, Чехословакии, Польши, Венгрии, Румынии, Болгарии, Германской Демократической Республики и некоторые прогрессивные кинопроизведения буржуазных стран.

Значение и творческую, идейно-художественную ответственность работы над дубляжем можно сравнивать с ответственностью и значением труда переводчиков литературных, драматургических произведений.

Следует, однако, при этом подчеркнуть, что, в отличие от обычного перевода, текст диалогов, помимо чисто литературных требований, должен в точности соответствовать не только смыслу реплик, но и так называемой «артикуляции» — движению губ играющих актеров, что чрезвычайно усложняет задачу и представляет иногда почти непреодолимые трудности для переводчика. Кроме того, текст дублированного диалога должен быть тесно увязан с игрой, с мимикой и жестами, с характером и темпераментом актеров на экране. И, наконец, убедительность и художественные достоинства дубляжного перевода зависят от таких факторов, как совпадение или несоответствие между тембрами голосов, манерой игры актера, создавшего экранный образ, и дублера, правильная или неверная трактовка режиссером-дубляжером стиля и жанра переозвучиваемого фильма.

Хорошо выполненный дубляж обладает той «невыгодной» для дубляжеров особенностью, что он совершенно не ощущается: зритель его не замечает, забывая о том, что он смотрит переозвученный с иностранного языка фильм. Чем незаметней работа мастеров дубляжа, тем она лучше, выше по качеству.

Зато в тех случаях, когда переозвучание проведено без должного художественного и технического совершенства, начинает назойливо напоминать о себе технология дубляжа: речь актеров звучит как чужая, слишком вяло или чрезмерно аффектированно, громче или тише, чем надо; асинхронность звучащей реплики и артикуляции вызывает у зрителя раздражение, недовольство, ощущение какой-то нарочитости, неправдоподобности происходящего на экране.

Не всегда в этом повинны дубляжеры: недостатки драматургического построения и режиссерской или актерской трактовки, присущие самому фильму, могут быть исправлены переозвучанием лишь в незначительной степени.

И наоборот, дублирование фильма высокого художественного качества облегчает работу переводчика, актера и режиссера, воодушевляет их, способствует творческому росту и, как правило, приводит к отличным результатам.

Из чего же складывается высокое качество художественно совершенного, «незаметного» дубляжа, которого добиваются мастера этого своеобразного искусства?

Чтобы ответить на этот вопрос, надо сказать о некоторых особенностях технологии дубляжа.

* * *

Самая возможность переозвучания иностранных фильмов основана на том, что человеческая речь на любом языке мира сопровождается работой речевого аппарата — артикуляцией, видимую сторону которой составляют движения рта. Это и позволяет путем подстановки созвучных, соответствующих по артикуляции слов добиться почти полного совпадения движений рта у людей на экране с диалогом дублеров.

Сейчас никого уже не удивляют китайские, корейские или индийские (не говоря уже об европейских) фильмы, актеры которых говорят на чистом русском языке. Зрители воспринимают такие фильмы непосредственно, быстро привыкнув к этой очевидной условности и не догадываясь о том кропотливом труде, благодаря которому это «чудо» стало возможным.

Но таких убедительных результатов удалось добиться не сразу.

Первые опыты дублирования иностранных фильмов по так называемому «механическому» методу, коротко говоря, сводились к следующему.

На основе фонетического анализа текста диалогов переозвучиваемого иностранного фильма заготовлялся соответствующий по смыслу и орфоэпическому сходству подстрочный перевод на русский язык.

После ритмической расшифровки фонограммы фильма изготовлялась равная или кратная ему по длине бумажная лента, на которой через установленные, точно отмеренные расстояния писался текст перевода.

Специальный механизм эпидиоскопа перематывал эту ленту синхронно с фильмом и проицировал текст одновременно с изображением на экран. Актеры-чтецы внимательно следили за появляющейся записью текста и произносили свою реплику в тот момент, когда ее запись доходила до контрольной черты на экране. Этим достигалась своевременность произношения нужного текста, если лентопротяжный механизм работал исправно.

Помимо сложности и несовершенства аппаратуры, у описанного механического метода было три существенных недостатка. Во-первых, перевод текста делался, так сказать, заочно, кабинетно, вне зависимости от действия на экране и без учета фактических изменений, которые вносят в артикуляцию игра актеров, мизансцены режиссера и светопись оператора. Во-вторых, внимание чтецов отвлекалось от изображения на экране и сосредоточивалось главным образом на непрерывно и быстро движущейся ленте с текстом, что приводило к монотонной напряженности

интонаций. И в-третьих, этот способ был довольно медленным, и поэтому дорогим.

Современная советская практика дубляжа, технология которого разработана на Московской киностудии имени М. Горького, доказала свое очевидное преимущество перед всеми иными системами. Сущность применяющегося у нас метода заключается в «непосредственном общении» дублирующего актера со своим прототипом на экране. Внимание дублера, освобожденного от необходимости следить за текстом, сосредоточивается только на игре киноактера — исполнителя роли. Это позволяет дублеру полностью творчески перевоплощаться в своего зримого двойника, понять, прочувствовать его характер, психологическое состояние, индивидуальный ритм артикуляции, найти соответствующие тембр голоса и интонации для речевого воспроизведения заданного фильмом персонажа.

Технологической основой нашего метода дубляжа, принятого ныне и в кинематографии стран народной демократии, является чрезвычайно простой и целесообразный прием: разделение дублируемого фильма для предварительной «укладки» текста, а в дальнейшем и для речевого и шумового озвучания на короткие (от 5 до 15 метров) куски. Каждый из этих кусков склеивается в кольцо и при помощи бобины непрерывной проекции может любое количество раз подряд демонстрироваться на экране.

Разделение фильма на 200—300 таких коротких колец дает возможность последовательно разрешать целый ряд технологических и творческих задач, стоящих перед работниками дублирующего коллектива и в первую очередь перед переводчиком и так называемым «укладчиком» текста.

Подстрочный, дословный перевод диалога, даже если он литературно обработан, непригоден для дубляжного озвучания. Литературная обработка подстрочника, проведенная в отрыве от изображения на экране, является только «сырьем», лишь смысловой основой будущего текста. Окончательный текст диалогов устанавливается после основательной переработки и приспособления перевода для синхронного озвучания.

Движения губ актеров на экране есть обязательная метро-ритмическая канва дубляжного текста диалогов. Поэтому переводчику и «укладчику» текста придется еще много раз перестраивать фразы, заменять и переставлять слова, для того чтобы они «ложились» на губы киноактеров дублируемого фильма.

Возможность многократно просматривать тот или иной эпизод фильма на экране позволяет переводчику заранее заготовить так называемую «ритмическую болванку» диалогов, то есть соразмерить длину и темп произношения реплик, придать переводимому тексту речевую характерность, соответствующую игре актеров кинофильма.

Когда такой предварительный перевод всего фильма закончен, переводчик совместно с «укладчиком» текста и режиссером начинает кропотливую проверку и «укладку» текста диалогов по артикуляции — движению губ актеров. Эта работа проводится по изображению на экране сначала со звуком, потом с выключенной фонограммой, и занимает десять—двадцать дней, а иногда и больше.

«Укладка» переведенного текста — первый из наиболее трудоемких и творчески ответственных этапов работы. Именно здесь, в маленьком просмотровом зале, разгораются первые ожесточенные и плодотворные споры, от решения которых во многом зависит качество дубляжа.

Задача переводчика — правильно понять и раскрыть идею кинопроизведения, сохранить единство и последовательность драматургического развития фильма, в точности донести смысл диалогов, воспроизвести социальные, национальные и индивидуальные особенности языка персонажей, стиль и жанр картины в целом.

Задача «укладчика» тщательно и придирчиво проверить по движению рта, мимике и жестикуляции киноактера каждый из бесконечного количества предлагаемых переводчиком вариантов текста и безжалостно браковать неприемлемые по артикуляции или манере игры сочетания слов.

Отсутствие научно разработанного современного словаря синонимов очень ощущается на этом этапе работы над дубляжем, так же как отсутствие авторитетного орфоэпического словаря и правил произношения — при речевой тонировке.

«Укладчики» текста — совершенно новая, рожденная практикой дубляжа специальность. Как правило, это опытные актеры, обладающие хорошей профессиональной памятью. Их работа требует быстрого, точного запоминания проверяемого текста и внимания, полностью сосредоточенного на экране. Актерское мастерство помогает им проверять «на себе» психологическую оправданность и удобство для произношения и игры переведенного диалога. Актеры-«укладчики» по многу раз «сыграли» не только все мужские, но и женские и детские роли во всех фильмах, над текстом которых они работали вместе с переводчиком.

Значение и ответственность их скромного, незаметного, но важнейшего в дубляже дела трудно переоценить. И тем несправедливей отсутствие в титрах дублированных кинофильмов, переведенных почти со всех основных европейских и азиатских языков, фамилий таких талантливых, квалифицированных переводчиков, как С. Шайкевич, работавшей над дубляжем фильмов «Адрес неизвестен», «У стен Малапаги», «Опасное сходство», «И все-таки мы живем» и других, З. Гинзбург («Верноподданный») и «укладчиков» — актеров Л. Потемкина и Б. Бердичевского.

* * *

После того как «укладка» текста закончена и сверена с подстрочным переводом, можно приступать к так называемой «тонировке» — озвучанию фильма.

Но до этого необходимо выбрать и проверить на пробных эпизодах актеров-дублеров основных ролей.

Подбор актеров-дублеров режиссером и его ассистентом является вторым из важнейших и решающих этапов работы над дубляжем.

Если дублеры выбраны неверно, неточно, ни их профессиональный опыт, ни талантливость, ни искусство перевоплощения — ничто не поможет режиссеру добиться того полного слияния речевого и зрительного образов, той органичной непосредственности «словесного действия» в фильме, которые заставляют зрителя забывать об условностях, о технологии киноискусства и полностью верить происходящему на экране. Микрофон и объектив безжалостней и придирчивей, чем рампа, разоблачают любую фальшь в игре актера и всякое несоответствие его внутренних и внешних данных с создаваемым образом.

Дар перевоплощения проявляет себя в полной мере только в тех случаях, когда творческая индивидуальность, богатство и разнообразие выразительных средств дублера совпадают с данными актера дублируемого кинофильма. Любопытно, что практикующийся некоторыми режиссерами подбор дублеров по принципу внешнего сходства с актером фильма в большинстве случаев приводит к положительным творческим результатам.

Достижения в области дубляжа некоторых наших актеров, обладающих поистине удивительной широтой творческого диапазона, лишь подтверждают необходимость подбора дублеров по признаку возможно более полного их соответствия не только образу, но и киноактеру, создавшему его,— соответствия и по тембру, диапазону, силе голоса, и по тренированности дикции, дыхания, и по творческому темпераменту, и по

возрасту. Только тогда образы дублированного фильма вновь оживут на экране, будут правдивыми и убедительными.

Количество ролей в дублируемых фильмах, включая эпизодические, достигает иногда ста и более. Естественно, что подбор актеров для озвучания такого количества персонажей представляет не только творческие, но и организационные трудности.

К счастью, многолетняя практика дубляжа помогла создать большой и почти универсальный по составу коллектив опытных актеров-дублеров, относящихся к этой своей второй профессии так же добросовестно и творчески ответственно, как и к основной работе в театре и кино.

Большинство актеров Театра-студии киноактера и ряд ведущих актеров других московских театров составляют постоянное ядро мастеров дубляжа, «снайперов» синхронности (как их называют), освоивших специфические навыки, приемы и создавших своеобразные традиции. Эти мастера охотно передают свой опыт новым, неискушенным актерам, широко привлекаемым к трудной, но интересной, безусловно, творческой и очень полезной для них работе по дубляжу.

Достаточно сказать, что количество озвученных некоторыми актерами-дублерами самых контрастных по игровым задачам, разнохарактерных по социальному, национальному и жанровому колориту ролей исчисляется несколькими десятками. И если учесть, что для правдивого озвучания экранной роли актеру надо ее глубоко понять, прочувствовать и не только «наговорить» ее, сыграть, но и жить в заданном фильмом образе, то станет очевидным, как обогащает творческий опыт и палитру выразительных красок актера участие в дубляже китайских, корейских, индийских, японских, чешских, польских, румынских, болгарских, венгерских, немецких, финских, мексиканских, французских, итальянских и других иностранных кинокартин.

Во всяком случае, сами актеры считают свою работу над переозвучанием заграничных фильмов прекрасным творческим тренажем, воспитывающим сосредоточенное внимание, всестороннее владение речевым аппаратом, дыханием и дикцией, ритмическую гибкость, тембровое и интонационное богатство речи и, наконец, мастерство перевоплощения.

Незаслужена и непонятна недооценка творческого труда актеров-дублеров, которая выражается, в частности, в том, что фамилии исполнителей даже основных ролей крайне редко упоминаются в титрах дублированных фильмов, несмотря на явное и настойчиво проявляемое кинозрителями неудовольствие по этому поводу и их многочисленные письменные запросы.

Неправилен также сам термин «дублер» по отношению к талантливым актерам, заново воссоздающим своей игрой на родном языке экранный образ. Тут уместнее говорить о своеобразном творческом соавторстве и художественном равноправии двух, играющих одновременно одну и ту же роль актеров, первый из которых дал экранному образу зрительный облик своей игры, а второй — свою речь, голос, со всем интонационным и тембровым богатством их содержания и выражения. Правомерность такой постановки вопроса по отношению к советским мастерам дубляжа хорошо понимают и иностранные киноактеры дублированных фильмов. Приезжая в Москву, они настойчиво ищут встречи и знакомства с озвучивавшими их по-русски нашими актерами и выражают им свое уважение, восхищение и благодарность за совместное творчество.

Никто не считает исполнителей радиоспектаклей неполноценными, не заслуживающими упоминания актерами только на том основании, что радиослушатели их не видят. Но когда те же актеры работают над переводом иностранного фильма, они называются «дублерами» и к их творческому труду почему-то относятся с совершенно незаслуженным, ничем не обоснованным пренебрежением.

* * *

После выбора и утверждения актеров на главные и эпизодические роли дублируемого фильма начинается третий ответственный этап работы — озвучание, «тонировка».

Тут в полной мере проявляются все преимущества разделения фильма на короткие кольца. Количество текста, который должны запомнить актеры, занятые в отдельном кольце, обычно столь невелико, что после нескольких репетиций исполнители знают его наизусть.

Но это только начало. Теперь актеру необходимо добиться синхронности произносимого текста с артикуляцией актера на экране. Для этого надо изучить эту артикуляцию, освоить паузы, темп, особенно ритм произношения нужных реплик, сделать этот ритм привычным, внутренне оправданным, естественным, своим. Темперамент, национальные особенности и индивидуальная характерность игры актеров кинофильма ставят перед актерами дубляжа иногда чрезвычайно трудные задачи.

Работа над актерской «укладкой» текста проводится сначала по кольцу со включенной фонограммой, помогающей уловить ритм речи. Затем звук выключается, и совпадение произносимого переведенного текста с артикуляцией проверяется по немому изображению.

Когда синхронность текста освоена, начинаются творческие поиски наиболее выразительного интонационного решения эпизода, нужного регистра, тембра и громкости голоса, правильных логических и эмоциональных акцентов, живого общения с партнерами. Эту работу (так как застольный период работы режиссера с актерами при дубляже отсутствует) приходится проводить на пробах в тонзале и во время озвучания, используя каждую свободную минуту.

Помня о «сверхзадаче» всего фильма в целом и каждой из ролей в частности и намечая решение отдельных эпизодов, режиссер помогает актерам правильно воссоздать речевыми средствами экранный образ так, чтобы не терялась связь и взаимозависимость каждого из коротких колец между собой, не нарушалось драматургическое развитие и единство фильма.

У актеров во время тонировки бывает так много разнообразных и трудных задач, что режиссер дубляжа чаще всего вынужден ограничивать свое художественное руководство конкретными и лаконичными советами и указаниями актерам. Творческий контакт и взаимное доверие, выработавшиеся на опыте неоднократной совместной работы, обычно позволяют понимать друг друга с полуслова.

Со стороны может показаться, что участие режиссера в работе актеров над озвучанием не обязательно: ведь киноактеры на экране подсказали манеру игры, переводчик с «укладчиком» обеспечили литературно выразительный, синхронно уложенный текст — не значит ли это, что озвучивающие актеры могли бы сыграть свои роли и без режиссерского вмешательства? Но работники дубляжа знают по опыту, что без режиссера озвучание проходило бы неорганизованно, вразброд, не привело бы к художественной цельности кинокартины.

Режиссер умеет заранее слышать и видеть весь озвученный фильм в целом, а не только данный эпизод в отдельности. Своими творческими и техническими коррективами режиссер способствует тому, чтобы в дальнейшем все эпизоды фильма легко смонтировались по голосам, органически слились друг с другом.

Режиссер приводит работу всех участников озвучания к единому художественному (а звукооператор — техническому) знаменателю. Режиссер ищет и добивается правильного «соотношения сил», характеров внутри эпизода и создает из звуковых элементов гармоническое, выразительное, целенаправленное единство.

И, наконец, оснащенный наушниками и не спускающий с экрана глаз, режиссер является как бы первым кинозрителем, требовательно, но беспристрастно оценивающим и критикующим результат творческой работы актеров, «шумовика» и звукооператора.

Любой из режиссеров, работавших над дубляжем, мог бы рассказать о тех каждый раз новых творческих проблемах, которые ставили перед ним разные по темам, материалу и жанрам иностранные кинофильмы. Приведем несколько примеров из своей практики.

Дублируя замечательную кинокартину «Стальной солдат», переводчик, режиссер и актеры стремились найти принципиально правильное решение вопроса о самом характере озвучания китайских фильмов на русский язык. Вопреки общепринятому в то время мнению о необходимости синтаксической стилизации текста и воспроизведения характерных интонаций китайской речи, наш творческий коллектив отказался от всякой имитации и переозвучил фильм на чистый русский язык. Мы думаем, что именно такое творческое решение и сделало героев фильма особенно понятными и близкими нашим зрителям.

Патриотический фильм «Непрошенные гости», созданный кинематографистами Германской Демократической Республики и раскрывающий большую и острую политическую тему, обязывал к предельной эмоциональности и волевой напряженности речи. Актерам-дублерам пришлось упорно преодолевать некоторую непривычность игры, форсированности подачи текста, которых добивался режиссер, старавшийся воссоздать накаленную, страстную атмосферу происходивших на экране событий.

При дублировании франко-итальянского фильма «У стен Малапаги» мы столкнулись с ярким индивидуальным своеобразием игры известного французского актера Жана Габена, исполнявшего центральную роль Пьера. Не сразу удалось раскрыть секрет той «невыразительной» монотонности интонаций и предельно непринужденной небрежности тона, которые опровергают все обычные представления о выразительной актерской игре. Если бы дублирующему актеру не удалось понять и полностью овладеть этим тональным ключом к решению образа, то психологическая глубина и атмосфера обреченности, свойственные этому фильму, не нашли бы себе выражения в дублированном воспроизведении его на русском языке.

Необычная техника игры, свойственная актерам итальянской прогрессивной кинематографии, или особенности таких остро сатирических гротесков, как «Скандал в Клошмерле» и «Верноподданный», также требовали от режиссеров смелых, точных решений, единства и последовательности в трактовке дублируемых фильмов, что было бы невозможно без творческого взаимопонимания и поддержки актеров, озвучавших эти фильмы.

* * *

Большое и деятельное участие в работе по озвучанию принимает так называемый «шумовик». Его обязанности заключаются в воспроизведении синхронных внутрикадровых шумов, сопровождающих игру актеров на экране.

В каждой кинокартине этих шумов очень много, гораздо больше, чем мы привыкли думать. И когда мы, дублируя иностранный фильм, лишаемся его речевой фонограммы, то вместе с ней теряем и все сопровождающие синхронную съемку естественные шумы.

Разнохарактерные шаги, удары, хлопки, шорохи, свистки, звонки, шуршание бумаги или соломы, всплески воды, крики животных и птиц, гудение и грохот машин, звон посуды и тому подобные шумы и звуки как будто бы не замечаются кинозрителем, когда они в фильме есть. Но их отсутствие очень заметно. Оно лишает происходящее на экране есте-

ственной и привычной звуковой среды, ощущения пространства, атмосферы действия.

«Шумовик» должен обладать большой изобретательностью, безупречным ощущением ритма, пониманием задачи эпизода, творческим тактом, художественным вкусом и чувством меры. Этот трудный и ответственный участок озвучания поручают обычно актерам. Специализировавшись в своей новой, скромной и незаметной, но совершенно необходимой для дубляжа профессии «шумовиков», актеры В. Михайлов и К. Гурняк отдают этой работе весь свой опыт, знания и силы.

Параллельно с каждодневной работой по озвучанию ведется «подгонка» синхронности уже записанного на пленку материала.

Дело в том, что при тонировке актерам не всегда и не везде удается достигнуть полной синхронности реплик с изображением. Увлеченный творческими, игровыми задачами, актер в некоторых случаях опережает артикуляцию на экране, а иногда запаздывает. Но этот технический недостаток озвучания можно исправить. Паузы между словами и фразами позволяют при монтаже устранить это несовпадение звука с изображением путем подгонки, передвижки отрезков речевой фонограммы вперед или назад. В тех же случаях, когда фраза произнесена быстро, без пауз, эту хирургическую операцию над фонограммой проделать почти невозможно. Такие фразы, даже если они прекрасно сыграны, приходится переозвучивать заново.

Подгонкой фонограммы — этой чрезвычайно кропотливой, трудоемкой и важной работой — занят монтажер со своими помощниками. От их профессионального опыта, настойчивости и трудолюбия зависит то ощущение полного совпадения, синхронности речи и движения губ на экране, без которого смотреть дублированную кинокартину было бы трудно и неприятно.

Кроме подгонки синхронности, в обязанности монтажера входят: творческое участие в работе режиссера по сокращению метража дублируемого фильма (если это необходимо), разделение его на удобные для «укладки» и озвучания кольца, монтаж отдельных музыкальных и шумовых фонограмм, проверка общей синхронности и подготовка роликов — частей к перезаписи на одну фонограмму.

* * *

На перезаписи, этом завершающем, четвертом творческом этапе работы, решающее слово переходит к звукооператору, а режиссер лишь помогает ему своими советами и указаниями.

Значение мастерства звукооператора при дублировании фильма не требует особых пояснений.

Основным препятствием для высококачественной звукозаписи при дубляже является акустика тонзала.

Наличие реверберации — близкого отзвука, подчеркивающего замкнутость и небольшие размеры помещения,— лишь в незначительной степени удается скрыть заглушением специальной звукопоглощающей штукатуркой и шторами, подвешенными вдоль стен и потолка. Особенно неприятное впечатление производит реверберация при озвучании эпизодов, снятых на натуре.

Киноархитекторы и акустики пока еще не нашли удовлетворительного способа, позволяющего полностью избежать отзвука в тонзале, и кинозрителю приходится мириться с этим специфическим недостатком дублированных фильмов.

Тем большее внимание уделяет звукооператор дубляжа созданию иллюзии пространства и глубины, заставляя актеров и «шумовика» то приближаться, то удаляться от микрофона, в зависимости от мизансцен

и масштаба планов на экране. В других случаях звукооператор добивается желательных результатов, перемещая в разнообразных направлениях микрофон.

Используя большее или меньшее заглушение, переменный режим усиления (позволяющий записывать все, от крика до шопота), многократную запись, звукофильтры частот, несколько разных микрофонов одновременно и прочие технические возможности, звукооператор активно борется с однообразием акустической среды и недостатками голоса или дикции актеров, и тем самым обогащает художественную выразительность озвучания.

Очень помогает работе и повышает качество дубляжа практикующаяся звукооператорами предварительная запись диалогов и шумов на ленту магнитофона.

Это позволяет режиссеру и актерам тут же на месте прослушать звукозапись, внести необходимые исправления, записать кольцо снова и снова, пока не удастся достигнуть результатов, удовлетворяющих всех. Благодаря магнитной записи во время озвучания можно отобрать наиболее удачный вариант, так называемый «дубль», и проверить его синхронность на экране. После этого отобранный дубль перезаписывают на пленку, а остальные варианты, из которых могут пригодиться отдельные реплики, сохраняются на магнитной ленте впрок, до сдачи готовой картины.

Работа над дубляжем с очевидностью доказала, что звукооператор не только квалифицированный специалист по технике звукозаписи, но и полноправный творческий работник, от мастерства и талантливости которого во многом зависит качество звукового фильма как произведения искусства.

Художественное чутье и вкус требуются от звукооператора всегда, в особенности же при перезаписи. Поиски правильного соотношения громкостей одновременно звучащих речевой, музыкальной и шумовой фонограмм, а иногда и нескольких добавочных шумовых колец, смелое применение выразительных возможностей звукофильтров — это подлинно творческий процесс, где техника служит лишь средством достижения нужного художественного эффекта.

После перезаписи и подборки негативов остается лишь впечатать фонограмму и изображение на одну пленку — и дублированный фильм готов.

* * *

По сравнению с созданием оригинальных произведений, дубляж, так же как и художественный перевод в литературе, является, конечно, менее сложной, но при этом столь же ответственной творческой работой.

К сожалению, несмотря на целый ряд общепризнанных творческих достижений в области озвученного перевода иностранных фильмов на русский язык, до сих пор еще наблюдаются явная недооценка и недостаточное внимание к этой важной работе.

Это выражается, как уже упоминалось, во взгляде на творчество актеров-дублеров как на какое-то, второстепенное занятие, на ремесло, не достойное уважающих себя мастеров. Это проявляется и в том, что в рецензиях на переозвученные иностранные фильмы о качестве дубляжа почему-то стыдливо умалчивают или отделываются двумя-тремя снисходительными строчками. Это сказывается также и в том, что к самым разнообразным, несравнимым друг с другом по трудоемкости и творческой сложности дублируемым кинофильмам подходят с позиций уравниловки и обезлички.

Невнимание и недооценка значения дубляжа приводят к произвольному и необоснованному сокращению планируемых сроков производства,

лимитов пленки и смет, а отсюда к спешке и недоделкам. Взаимная нетребовательность или, наоборот, чрезмерные, явно невыполнимые требования одинаково вредно отражаются на качестве перевода и озвучания.

За пять лет киностудия имени М. Горького переозвучила на русский язык большое количество иностранных картин. Каждая из них находилась в производстве в среднем около полутора месяцев (в то время как первые дублированные фильмы — до полугода).

Из наиболее удачных по дубляжу кинокартин следует напомнить хотя бы такие, как «Похитители велосипедов», «Жизнь Рембрандта», «Скандал в Клошмерле», «Дети земли», «Странный брак», «Мексиканская девушка», «История одной семьи», «У стен Малапаги», «Огонь», «Под небом Сицилии», «Совет богов», «Западня», «И все-таки мы живем», «Мечты на дорогах», «Стальной солдат», «Адрес неизвестен», «Верноподданный», «Западная зона», «Непрошенные гости», «Боевые друзья», «Пекарь императора», «Похищение». Дубляж каждого из названных фильмов имел свои достоинства и недостатки, но они, к сожалению, так и не дождались критического анализа и художественной оценки.

Безусловно, заслуживает специального разбора творчество актеров, много и постоянно работающих над озвучанием иностранных кинофильмов. Это тем более необходимо, что зрители очень интересуются актерами-исполнителями, угадывая их по голосам. Плохо разбираясь в технике дубляжа, зрители часто задают самые неожиданные вопросы. Например, восхищаясь прекрасно озвученной ролью Рембрандта, почитатели таланта Л. Свердлина расспрашивали, каким образом ему удалось создать такой удачный грим, так неузнаваемо изменить свою внешность... Но не все зрители «угадали» голос этого же прекрасного актера в «стальном солдате» Чжане, в Мори из японского фильма «И все-таки мы живем» и в других озвученных им ролях.

Многие зрители, хорошо знающие и любящие Я. Жеймо, упорно отказываются поверить тому, что девочку Чеккину из фильма «У стен Малапаги», мальчика-связного Сяо Лю из «Стального солдата», Розарку из фильма «Завтра будут танцевать всюду» и многие иные образы озвучила она — так, искусно применяя разные голосовые регистры, перевоплощалась в разнохарактерные образы эта талантливая киноактриса.

О. Абдулов мастерски озвучил одновременно две заглавные роли в чехословацком фильме «Пекарь императора», центральную роль Зонненбрука в «Истории одной семьи», профессора Акоша в «Западной зоне», Бетховена в «Лунной сонате» и другие.

Озвучивший своим запоминающимся, знакомым всем кинозрителям голосом роль шофера Эмиля в фильме «Адрес неизвестен», М. Бернес также сыграл одновременно две роли — Рюи Блаза и Сезара де Базана — в фильме «Опасное сходство», ответственную роль коммуниста Хорвата в «Похищении» и много других.

Б. Оленина почти никто, даже из хорошо знающих его театральных зрителей, не узнал в роли Пьера («У стен Малапаги») — настолько по-новому зазвучал в фильме бархатный тембр его характерного баритона. Этого замечательного актера кинозрители слышали в целом ряде отрицательных ролей, например, Лоусона («Совет богов»), Чечино-Сано («Под небом Сицилии»), американского полковника Джекобса («Похищение») и во многих других. Мастерство и чувство ритма Б. Оленина столь совершенно, что, отрепетировав эпизод, он может безукоризненно по синхронности озвучить его, встав спиной к экрану.

Кстати говоря, жаль, что кинозрители лишены возможности наблюдать чрезвычайно острую, выразительную мимику и жесты, которыми актеры, озвучающие фильм, помогают своей игре, вживаясь, перевоплощаясь в экранный образ. Если бы тонзал не был погружен в темноту, пожалуй, стоило бы заснять на кинопленку, например, весьма любопыт-

ный и поучительный творческий процесс озвучания актрисой М. Гаврилко роли Линды, созданной необычайно темпераментной итальянской актрисой Анной Маньяни в фильме «Мечты на дорогах».

Общепризнанным и уважаемым мастером психологически тонких, сложных женских образов является Н. Никитина, создавшая в озвученных ею фильмах ряд незабываемых по тембру голоса и интонациям ролей. Марта («У стен Малапаги»), Палома («Мексиканская девушка»), Катрин и Адриенна («Адрес неизвестен»), баронесса («Под небом Сицилии»), Власта Габлова («Штрафная площадка»), королева Мария («Дорога на эшафот»)—это лишь пятая часть списка правдивых и обаятельных образов, которые она сыграла, оставшись невидимой для зрителя. В фильмах «Огонь» и «Женщина отправляется в путь» Никитина озвучила две разные роли, сыгранные одной и той же венгерской актрисой, и это произошло не случайно. Зритель хорошо запоминает тембр голоса и манеру игры актеров кино. Поэтому, когда в новых иностранных картинах встречаются уже знакомые нам исполнители ролей, принято озвучивать их игру голосами тех же наших актеров, которые дублировали их в прежних фильмах. Обычно это приводит к прекрасным результатам, так как озвучивающий актер уже привык, сжился с творческой индивидуальностью своего экранного партнера.

В. Кенигсона надо признать виртуозом перевоплощения, которому доступны образы всех возрастов и национальностей, любой характерности и технической сложности. Он настолько неузнаваем, не похож на себя в каждой новой роли, что некоторые режиссеры отказываются считать его «актерской индивидуальностью», так как неизвестно, какой же из всех возможных Кенигсонов «подлинный», каков его собственный голос и темперамент...

Одним из пионеров дубляжа, ведущим мастером этого своеобразного искусства является А. Консовский. Начав свою творческую деятельность в данной области озвучанием главной роли в картине «Невидимка» — первом иностранном фильме, озвученном на русский язык, этот талантливый и разнохарактерный актер вот уже много лет и с неизменным успехом работает над дубляжем. Список озвученных им главных ролей насчитывает около пятидесяти имен. Антонио Риччи («Похитители велосипедов»), юноша-индус Раму («Дети земли»), Аурелио («Мексиканская девушка»), Паоло («Мечты на дорогах»), доктор Шольц («Совет богов»), Беттгер («Голубые мечи»), Гейнц («Непрошенные гости»), инженер Прокоп («Похищение») — это лишь некоторые из бесчисленных ролей, сыгранных Консовским в дублированных иностранных кинокартинах.

Плодотворно работают над дубляжем А. Алексеев, В. Бокарев, А. Войцик, А. Кельберер, В. Ключарев, С. Коновалова, М. Кузнецов, С. Мартинсон, А. Панова, Р. Плятт, Е. Тетерин, С. Тихонов, М. Трояновский и многие другие замечательные актеры, к сожалению, ни разу не упоминавшиеся ни в титрах дублированных фильмов, ни в рецензиях на эти фильмы. Мастерство и талантливость, которые проявили эти актеры в воссоздании экранных образов, представляют не меньшую художественную ценность, чем многие роли, сыгранные ими в театре и кино.

Количество переозвученных на русский язык иностранных картин с каждым годом увеличивается. Серьезный анализ и критика дублированных фильмов, обмен опытом, широкое обсуждение творческих и технологических проблем, возникающих в практике дублирования,— все это будет способствовать повышению качества дубляжа.

Б. НЕБЫЛИЦКИЙ

ПРОБЛЕМА ТИПИЧЕСКОГО В ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

Первые документальные фильмы были созданы на заре революции, напутствуемые словами гениального вождя В. И. Ленина, указавшего, что производство фильмов, проникнутых коммунистическими идеями, следует начинать с кинохроники.

С тех пор, непрерывно развиваясь и совершенствуясь, советские документальные фильмы неизменно несут в массы коммунистические идеи и пользуются признанием зрителей. Достаточно вспомнить триумфальное шествие по экранам всех пяти частей света такого фильма, как «Юность мира». Повсеместным успехом пользуются фильмы о советских республиках.

В документальных фильмах советский зритель видит яркое отображение нашей созидательной жизни, важнейшие события, достижения новаторов промышленности и сельского хозяйства, пейзаж родной страны.

Особенность документальной кинематографии состоит в том, что наиболее типичные факты, воспроизводимые в фильмах, приобретают силу обобщения и тем самым поднимают информационную кинохронику до категории искусства.

Материалом искусства документальной кинематографии является жизнь, живой ее слепок, перенесенный на кинопленку.

Документальная кинематография отличается от художественной, а также от литературы или изобразительных искусств тем, что оперирует живыми, конкретными героями или событиями, а не персонажами, рожденными фантазией художника. Во всех других видах искусства типизация персонажей, заострение образа являются результатом творчества художника. Мастера документальной кинематографии по самой сути своего искусства не могут выдумать образ героя, создать его своей творческой фантазией, они ищут в жизни такого реального, конкретного человека, образ которого воплощал бы в себе наиболее типичные черты.

В документальной кинематографии проблема типичности, как и проблема заострения образа, является основной творческой задачей, над решением которой должны неустанно работать режиссеры и операторы. В их распоряжении есть два основных средства, которые дают возможность брать из жизни наиболее типичных героев и находить среди многих жизненных явлений факты и события, соответствующие творческим замыслам, — это тщательное изучение жизненного материала и активный творческий отбор.

Творческий отбор — это важнейшая, решающая часть процесса создания произведений искусства документальной кинематографии.

Следует напомнить, что творческий отбор играет огромную роль и в других видах искусств, ибо полноценный художественный образ всегда создается на основе виденного в жизни.

Мы говорим — на основе, потому что во всех искусствах, кроме документальной кинематографии, автор имеет полную возможность заострить образ, наделяя его такими чертами внешности, характера или поведения, каких не было у прототипа, или лишая его этих черт во имя своей основной цели — типизации.

Так, например, вряд ли художник Ю. Непринцев писал своего Василия Теркина, в точности копируя все черты живого человека, послужившего основой для задуманного художественного образа. Художник, творчески вынашивающий образ своего героя, не мог остановиться на простом портрете отобранного им человека. Надо полагать, что и позу, и выражение глаз, и костюм героя, и детали обстановки художник добавил «от себя», выявляя ко всему этому свое творческое отношение, без которого не может быть создан типический образ.

Самые разнообразные факты обращают на себя внимание кинооператора, но в том-то и состоит истинный талант, что чуткий к проявлениям жизни и идейно вооруженный художник фиксирует прежде всего факты характерные, существенные.

Конечно, нельзя сводить всю палитру творческих приемов и методов искусства документальной кинематографии только к двум этим средствам, но нам кажется, что изучение и отбор материала приобретают в наше время первостепенное значение.

Если рассматривать активный творческий отбор как одно из основных условий творчества документалиста, то станет ясным, какое огромное значение имеет при этом политический кругозор оператора и режиссера документальной кинематографии, их общая и художественная культура, их мировоззрение. Творческим работникам необходимо глубоко постигнуть законы развития, уметь своевременно улавливать и верно оценивать новые явления, сознательно разбираться в характере общественного развития и социальных сил, активно поддерживать своим искусством новое и передовое. Все это сказывается в том, ч т о́ именно изображает художник в фильме как типическое и к а к он это делает.

Типизируя главное, существенное, передовое, художник своим искусством помогает народу строить коммунистическое общество.

Но для того чтобы создать произведение, которое взволнует зрителя правдивым отображением типических жизненных явлений, одного отбора недостаточно. Как бы тщательно ни был произведен отбор темы, объекта или героя, но для перенесения типического явления на экран средствами кинематографа и создания законченного кинематографического произведения необходимо, чтобы оператор и режиссер документального фильма в совершенстве владели профессиональным мастерством.

* * *

Недавно вышел на экраны цветной документальный фильм «Советская Якутия» (сценарий Н. Мордвинова, Р. Григорьева; режиссер Р. Григорьев; операторы М. Глидер, Е. Мухин, Н. Соловьев). С интересом вглядываясь в новый облик древнего Якутска, любуясь захватывающими сценами охоты в далекой северной тайге, восхищаясь замечательными людьми, показанными в фильме, зритель получает достаточно полное и яркое впечатление об этом отдаленном крае. Ему кажется, что он видел все, но в сущности он видел совсем немногое. Искусство сценаристов, режиссера и операторов выразилось в том, что, правильно и вдумчиво отобрав тематику, они остановили внимание зрителя лишь на самых существенных, типичных чертах жизни республики и сумели показать главное, что характеризует сегодня Советскую Якутию.

Примерно то же можно сказать об авторах фильма «По берегам Нижней Волги» (автор сценария и режиссер Л. Кристи; операторы П. Русанов, А. Щекутьев, Г. Земцов).

К сожалению, подобных положительных примеров насчитывается не так уж много. Часто в наших фильмах ненужные, случайные эпизоды заслоняют главное. Иной раз операторы и режиссеры выбирают для съемки явления и объекты наиболее распространенные, не задумываясь над тем, что не всегда эти наиболее распространенные явления бывают и наиболее типичными. Поэтому многие фильмы получаются похожими один на другой, и критика справедливо упрекает нас в однообразии.

Типизация действительности не имеет ничего общего с простым фотографированием жизненных фактов. Поиски наиболее существенного в жизни, характерного для данной темы, — это подлинно творческий процесс, цель которого — добиться художественного обобщения.

В. И. Ленин в статье «О характере наших газет» писал: «У нас мало воспитания масс на живых, конкретных примерах и образцах из всех областей жизни, а это — главная задача прессы во время перехода от капитализма к коммунизму» [1].

Именно примеры и образцы, заключающие в себе наиболее типичные, заостренные черты нашего социалистического общества, и должны быть предметом искусства документальной кинематографии.

Чтобы избавиться от серости и стандарта, необходимо вдумчиво и неутомимо искать такие темы для фильмов и журналов, которые были бы типичны для данной области или района и правильно характеризовали бы экономику и быт. Нужно обладать зорким глазом художника и публициста, чтобы из огромного количества явлений и событий, которые нас окружают, выбрать те главные явления и события, которые, как указывал тов. Г. М. Маленков, выражают «сущность данной социальной силы».

Когда авторы намечают план будущего документального фильма, посвященного какой-либо области Советского Союза, они обязаны прежде всего тщательно изучить эту область.

Можно ли найти типичные черты современности и наиболее характерные объекты, если не знать, если своими глазами не видеть всего, из чего надо отобрать, а потом показать зрителю немногое, но самое яркое и убедительное?

Неудачи ряда фильмов, имевшие место в последние годы, свидетельствовали о недостаточном изучении творческими работниками жизненного материала. Появление серых, фальшивых, безидейных произведений непосредственно связано с незнанием их авторами всего многообразия жизни.

Отбор типичных явлений имеет существенное значение и для нашей киноперидики. Сравнительно редко встречаются в киножурналах сюжеты, которые несут высокую идейную нагрузку, запоминаются.

В одном из последних номеров киножурнала «Новости дня» помещен сюжет оператора Старошаса о литовском колхозе. Оператор серьезно подошел к своей задаче и правильно выбрал тему. Рост и укрепление колхозов — это типичное сегодня явление для молодой советской республики, и оно должно пропагандироваться с экрана. Мы видим характерные пейзажи Литвы, богатые постройки колхоза, новую технику, в том числе авиацию, применяющуюся на весенних полевых работах, видим замечательных людей колхоза. Хотя такие образцовые хозяйства в Литве еще не так часто встречаются, оператор правильно остановил внимание зрителя именно на этом колхозе, найдя в нем черты нового, правдивого, которые являются подлинно типичными.

В одном из киножурналов Ростовской студии кинохроники «Новости недели» был помещен сюжет о небольшой полукустарной мастерской по выпуску тетрадей. Мы знаем, что в нашей стране имеются мощные фаб-

[1] В. И. Ленин. Соч., т. XXVIII, стр. 80.

рики, которые производят десятки миллионов тетрадей. В Ростове такой крупной фабрики нет, да и не может быть, потому что она была бы слишком удалена от лесов — источников сырья для бумажной промышленности. Ростовская мастерская, изготовляющая тетради, вероятно, делает свое нужное, полезное дело. Но следовало ли показывать это предприятие в киножурнале? Тема эта никак не может быть признана типичной для Ростовской области и свидетельствует о явной недооценке редакцией Ростовской студии принципов типичности в искусстве документального фильма.

Многочисленные и самые разнообразные явления действительности могут привлечь внимание художника, пробудить его творческий интерес, но документалиста должны прежде всего интересовать лишь факты характерные, существенные. Художник должен оценивать факты, события и явления активно, ибо без активного вмешательства невозможно раскрыть их сущность и, что самое главное, невозможно отделить необходимое от случайного, типичное от нетипичного.

Когда сценарист, режиссер или оператор знакомятся, к примеру, с жизнью края или области, которым они посвящают свой фильм, то, как правило, в их записной книжке появляются сотни тем, представляющих интерес как материал будущего произведения. Какие же темы необходимо сохранить и от каких можно отказаться? Вот задача, которая всегда волнует творческих работников в процессе создания фильма. Ведь в готовом фильме должны остаться лишь десятки тем, которые являются подлинно типичными для жизни данной области или края. Остальные безжалостно отбрасываются взыскательной рукой художника, как не отвечающие его творческой задаче.

Самым строгим отбором необходимой тематики не заканчивается, а лишь начинается активная творческая работа в поисках конкретных объектов, с помощью которых тема была бы убедительно решена в фильме.

Авторы фильма «По берегам Нижней Волги», желая характеризовать развитие науки в Поволжье, могли бы показать много научно-исследовательских институтов, но режиссер выбрал только один, наиболее типичный для этих районов — Институт сельского хозяйства юго-востока.

Выбор объекта на заданную тему—весьма трудный и ответственный творческий процесс. Только глубокое знание жизни дает возможность и право выбора, гарантируя от серьезных ошибок.

Вот случай из практики. Один из киножурналов наметил темой для своего очередного выпуска заботу, которой окружают партия и правительство многодетную мать. Автор этих строк и режиссер О. Подгорецкая приступили к поискам такой семьи, которая явилась бы типичной. В Москве сотни тысяч многодетных семей, но на какой из них остановить свой выбор?

Можно было бы, не проявляя чрезмерной требовательности, с успехом снимать любую из многих семей, куда мы заглядывали, ибо в каждой из них повторялись наиболее распространенные черты. Но в одной семье нам казалась нетипичной профессия родителей, в другой — все дети стали взрослыми и разъехались по Союзу, в третьей — отсутствовал глава семьи, погибший на фронте Отечественной войны, и т. п. А нам хотелось показать многодетную семью, типичную для советского общества, то есть обладающую не просто самыми распространенными, массовыми, среднестатистическими признаками, но такими индивидуально характерными, которые позволили бы выразительно раскрыть идею нашего сюжета.

Наконец после долгих поисков мы остановили свой выбор на одной семье, проживавшей в новом районе Москвы, на Песчаной улице, в одном из тех многоэтажных зданий, которые так украшают нашу столицу. Государство позаботилось об этой многодетной семье, предо-

ставив ей не только отдельную четырехкомнатную квартиру, но и выплатив около 40 тысяч рублей пособия. Матери, вырастившей десять детей, присвоено почетное звание «Мать-героиня». Отец — слесарь средней квалификации.

Это простая, дружная рабочая семья. Самый младший сын посещает детский сад. Пятеро детей ходят в школу. Двое служат в Советской Армии, и еще двое учатся в вузах. Высокие заработки главы семьи и старшего сына и государственные пособия обеспечивают удовлетворение материальных потребностей семьи. Все хорошо одеты, здоровы, бодры и веселы. Почти все члены семьи учатся, их культурные запросы непрерывно возрастают. Обстановка свидетельствует о хорошем вкусе.

Словом, налицо такие черты, которые позволяли на материале этой семьи создать обобщенное представление о жизни советских людей.

Выбор объекта — один из важнейших этапов творческого процесса художников документального кинематографа. Правда, когда речь идет о съемке знатных людей, получивших всесоюзную известность, пользующихся широкой популярностью в народе, объект уже задан, выбран. В этом случае мы можем выбирать лишь типические условия, в которых следует снимать наших героев.

Совсем иное положение, когда мы приезжаем на какой-либо завод или в колхоз и снимаем эпизод для фильма или журнала, подыскивая интересных людей, заслуживающих всесоюзной популяризации. Мы всегда в этом случае поддерживаем связь с партийными и общественными организациями, которые рекомендуют нам лучших людей. И в этом случае оператор или режиссер должен останавливать свой выбор на людях типичных.

Кинематограф, как искусство в первую очередь изобразительное, предъявляет большие требования к проявлению типичности и во внешнем облике людей.

При выборе человека для съемки перед документалистом стоит задача, пожалуй, не менее ответственная, чем перед живописцем.

Великий русский художник Репин, задумав создать полотно, посвященное бурлакам, в течение длительного времени приглядывался к партиям бурлаков, изучая их и делая альбомные зарисовки. Среди сотен людей он искал такого, чей внешний вид полностью отвечал бы художественным замыслам.

Академик Игорь Грабарь в книге «Репин» пишет:

«После долгих наблюдений ему попадается наконец такой замечательный бурлацкий тип, что оставалось его только перенести на холст, чтобы запечатлеть, казалось бы, самую сущность этого неслыханно жестокого и жуткого явления. Звали его Канин. Поровнявшись с ним, Репин сразу его заметил и оценил».

Сам художник рассказывает:

«Я иду рядом с Каниным, не спуская с него глаз. И все больше и больше нравится он мне: я до страсти влюбляюсь во всякую черту его характера и во все оттенки его кожи и посконной рубахи».

Творческий метод великого художника, его пытливое изучение жизни, неустанные поиски типичного должны стать достойным примером и для нас, работников советского документального кинематографа.

* * *

Но вот творческий процесс создания фильма близится к концу. В руках режиссера пленка, на которой запечатлены наиболее типичные явления. Теперь режиссер так же активно, как и во время съемок, должен отобрать из материала эпизоды и кадры, которые составят основу будущего фильма. Отбор в процессе монтажа документального фильма

имеет неизмеримо большее значение, чем в художественной кинематографии.

Из сотни кадров пейзажей, имевшихся, например, в заснятом материале по фильму «Албания» (автор сценария и режиссер И. Копалин, операторы А. Семин, Р. Халушаков, Яни Нано, Л. Зайцев), в картину вошло не более двух-трех десятков. Но как тщательно отобраны эти пейзажи, как точно передают они атмосферу и колорит страны, как верно определяют поэтическое звучание фильма! Высокая требовательность проявлена Копалиным и в отборе кадров, изображающих людей. Выразителен, например, портрет стахановца Змирна Зетья, типичен портрет бурового мастера Петро Олдаши или инженера Рамиз Джабия.

Особо сложные задачи по отбору материала стоят перед режиссером, монтирующим событийный фильм, где в силу особого характера съемок часто могут попадаться кадры случайные, нехарактерные, нетипичные. Отбор типического в процессе монтажа — верный признак политической и художественной зоркости, высокого вкуса режиссера.

* * *

Творческие работники советской документальной кинематографии глубоко осознали, что основная сфера проявления партийности в искусстве — это типическое.

Необходимо неустанно изучать жизнь, учиться у нее, искать конкретные проявления типических черт, тщательно отбирать в кипучей советской действительности самые яркие, самые типичные факты и явления, чтобы на примерах и образцах, достойных подражания, воспитывать миллионные массы советских кинозрителей в духе коммунизма.

А. КОВАЧ

Начальник сценарного отдела «Венгерфильм»

ВЕНГЕРСКАЯ КИНОДРАМАТУРГИЯ

Новое венгерское киноискусство гордится тем, что оно, идя в ногу с новой жизнью и пытаясь отразить глубокие изменения, происшедшие в стране, служит народу, стремится своевременно и правильно ответить на его запросы и помочь ему в достижении великих целей. Если мы, кинематографисты, достигли здесь известных успехов, учась на примере советского киноискусства, то это, главным образом, благодаря тому, что мы стремились в первую очередь обеспечить значительное повышение идейно-художественного уровня нашей кинодраматургии, являющейся основой всего киноискусства.

Венгерская кинодраматургия не имела прогрессивных традиций, на которые можно было бы опереться. Контрреволюционный режим Хорти изгонял из киноискусства любые ростки реалистической кинодраматургии. Неудивительно, что в условиях безраздельного господства официальной «христианско-национальной» культуры и искусства космополитической коммерции не было выпущено ни одного фильма, который хотя бы издалека касался таких, например, острых и насущных тем, как земельный вопрос, безработица, фашистское угнетение, колонизация страны, война за чуждые интересы и т. д. Не касалось киноискусство и прогрессивных революционных традиций венгерского народа, не обращалось к образам национальных героев.

Непосредственно после освобождения страны Советской Армией, пока венгерская кинопромышленность не была национализирована, в производство еще запускались написанные по заказу буржуазных и мелкобуржуазных партий сценарии, полные национализма, мистики, клерикализма, формалистических ухищрений и социал-демократической демагогии. Многие фильмы, выпущенные до национализации («Песня о пшеничных полях», «Осада Бестерце», «Пророк полей» и «Легкая муза»), являли собой пример чуждого нашему народу киноискусства.

Но уже и в тот период, отвечая на призыв Коммунистической партии, поставившей перед киноискусством задачу правдивого изображения действительности и освещения актуальных вопросов жизни народа, венгерские кинематографисты создали такой значительный фильм, как «Огонь».

В результате национализации кинопромышленности буржуазия была вытеснена из кинопроизводства. Коммунистическая партия взяла в свои руки дело кинематографии и повела борьбу против безидейности в кинодраматургии, за партийность киноискусства. Партия помогает нам в составлении тематического плана, помогает критикой, принципиальными указаниями, непосредственными советами. Руководители партии интересуются, как идет работа над важнейшими киносценари-

ями, просматривают и обсуждают все выпускаемые фильмы.

Партия непрерывно побуждает наших писателей и деятелей искусств изучать опыт советского киноискусства, без чего были бы невозможны быстрые темпы развития венгерской кинодраматургии. Оценка венгерских фильмов, данная советской прессой, научила и наших критиков и наших писателей объективному подходу к анализу художественных произведений. Это обстоятельство имело для нас особо важное значение. Дело в том, что ранние произведения венгерского киноискусства, сильные в идейном отношении, но еще слабые в художественном, были плохо приняты нашей кинокритикой и литературной общественностью, не заметившими за «детскими болезнями» молодого киноискусства его здоровой основы. Это привело к тому, что наши писатели и мастера кинематографии потеряли охоту и смелость заниматься актуальными современными темами и вернулись к более знакомым им темам прошлого. Советские рецензии на фильмы «Женщина отправляется в путь», «Анна Сабо» и другие помогли распознать и по достоинству оценить то новое, что появилось в нашем киноискусстве.

Огромную действенную помощь оказали нам деятели советской кинематографии, побывавшие в Венгрии, особенно В. Пудовкин.

Усиление внимания' к современным темам, конечно, не означает полного отказа от фильмов, посвященных истории. Важнейшим условием успешного развития нашей кинодраматургии было использование традиций классической венгерской литературы, в частности и прямое обращение к ее произведениям. Чрезвычайно плодотворным оказался опыт Дьердя Синетара, написавшего сценарий «Случай на ярмарке» по мотивам поэмы Михая Фазекаша «Лудаш Мати», и Дьюлы Хай — автора сценарной разработки по роману Калмана Миксата «Странный брак».

На основе опыта советской кинематографии мы своевременно поняли важность привлечения к созданию сценариев лучших писателей, необходимость углубления связи между литературой и кинематографией и повели борьбу с теми, кто пытался отдалить кинематографию от литературы.

Знаменательно, что сценарий первого произведения национализированной венгерской кинематографии «Пядь земли» был написан на основе трилогии выдающегося современного писателя Пала Сабо. Ныне к созданию сценариев привлечены

«Пядь земли»

«Буря»

лучшие писатели Венгрии, лауреаты премии Кошута Дьюла Ийеш, Тибор Дери, Пал Сабо, Эрне Урбан, Шандор Калман и лауреат Сталинской премии Тамаш Ацел.

Надо сказать, что привлечение писателей в кинодраматургию далось не без борьбы. Надо было победить известный «аристократизм» писателей, рассеять их страх перед новым, неизвестным для них жанром, разъяснить особое политическое значение кинодраматургии. Опыт советской кинематографии и пример советских писателей были нашими лучшими помощниками в этой борьбе.

Непосредственное руководство партии, опыт и пример советской кинодраматургии, использование традиций венгерской литературы и ее современных сил — вот те главные факторы, которые содействовали быстрому развитию нашей кинодраматургии в правильном направлении. Чрезвычайно помогло в этом и интенсивное сотрудничество наших писателей с такими выдающимися режиссерами, как лауреаты премии Кошута Фридеш Бан, Мартон Келети, Калман Надашди, Золтан Фабри и другие.

Характерной особенностью молодой венгерской кинодраматургии является борьба за новую тему. Нам удалось достичь того, что большинство наших фильмов поднимает основные вопросы жизни народа. В 1949 году был создан первый фильм о жизни рабочего класса — «Анна Сабо» (авторы П. Бачо, Т. Банович, Д. Синетар). Самым ценным в этом фильме было то, что в нем впервые показывалось, пусть схематично и слабо, новое отношение человека к труду, соревнование, ставилась тема связи личной жизни с общественным трудом. В фильме говорится о том, как Анна помогает людям решать их личные бытовые вопросы и как она превращает отстающий цех в передовой. Такие темы характерны только для искусства общества, строящего социализм, и немыслимы в капиталистическом обществе. Разве могла возникнуть где-нибудь на Западе такая тема, как тема сценария «Честь и слава» (автор И. Эркень)? Вряд ли конфликт между квалифицированным, но пассивным, замкнутым в себе рабочим Шандором Лугоши и его более развитой женой, а затем полное развертывание его способностей может наблюдаться в иной среде — только наша новая действительность могла породить такую тему.

В фильме «Женщина отправляется в путь» рассказывается о том, как интеллигентная женщина, нашедшая свое место в новой жизни, вступает

в острый конфликт с мужем и с реакционным окружением; фильм «Счастье Каталины Киш» в комедийной форме раскрывает конфликт в жизни молодой рабочей четы. Все эти произведения, конечно, еще не дают исчерпывающей картины изменившейся жизни рабочих, однако наглядно показывают отдельные ее новые стороны.

Изображают новую жизнь и те фильмы, которые рассказывают о венгерском крестьянстве. Фильм «Пядь земли» знакомит зрителей с судьбой Йошки Гоза и Марики Юхош, показывает жизнь деревни при режиме Хорти. Продолжение этого фильма — картина «Освобожденная земля»—рассказывает уже о том, как советские воины освободили знакомую зрителю деревню и самого Йошку Гоза, запрятанного господами в тюрьму. Гоз, который раньше стихийно искал справедливости, теперь уже сознательно борется за строительство новой деревни, за земельную реформу, против кулаков.

Сценарий Эрне Урбана «Боевое крещение» повествует о крестьянстве, вступившем на путь коллективного хозяйствования, раскрывает образ середняка Игнаца Хато, отражает конфликты, порожденные новой жизнью современной венгерской деревни.

В сценарии «Буря» Урбан разрабатывает еще более актуальную тему и показывает борьбу крестьянства внутри кооператива.

Сценарии «Колония под землей», «На всех парах» и «Западная зона» поднимают вопросы борьбы за мир, разоблачают подрывную деятельность американских империалистов против нашего народа.

Многие актуальные темы подняты венгерской кинодраматургией. В ней находят отражение и культурно-массовое движение («С песней жить хорошо»), и спорт («Новички на стадионе»), и жизнь воинов венгерской Народной армии («Битва в мирные дни»), и жизнь учащихся ремесленных училищ («С юным сердцем»).

Значительное место занимают историко-биографические сценарии: «Мечта актрисы», «Земмельвейс», «Венгерские мелодии», «Восстало море». Они воспитывают народ в духе патриотизма, уважения к достижениям национальной культуры и науки.

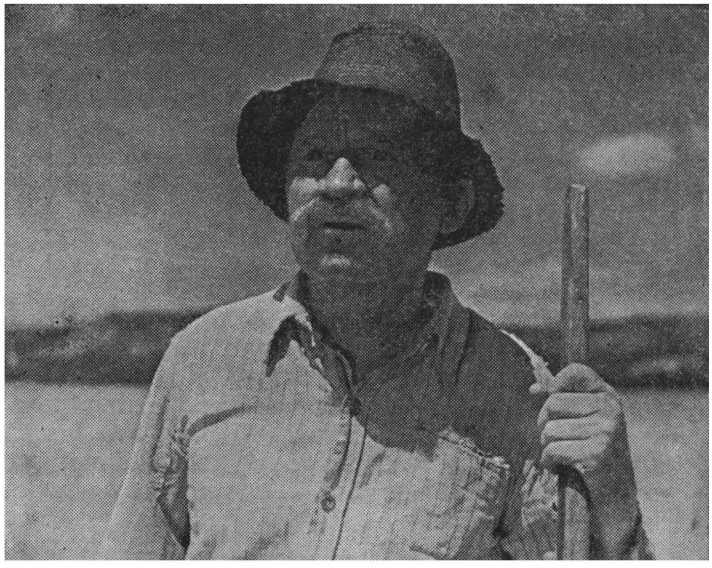
Получили развитие и такие жанры, как комедия и оперетта. Нам удалось наполнить новым содержанием старые комедийные формы и добиться того, что источником юмора в наших сценариях вместо «извечных» комедийных ситуаций все больше и больше становится изображение характера и многообразие жизненных явлений. Превратно все истолковывающая американка в фильме «Яника» или дирижер Рез в фильме «С песней жить хорошо», хронометрист Карикаш в фильме «Новички на стадионе» — все они являются новыми, необычными для традиционной комедии образами.

Широкая постановка актуальных современных тем и разнообразие жанров являются признаками того, что наша драматургия исходит из потребностей народа. Партийность нашей кинодраматургии проявилась в успешной борьбе, которую она вела за изображение нового, положительного героя.

Нам пришлось преодолевать влияние вредной «теории», согласно которой героем новой драмы может быть только такой тип, который наполовину связан с прошлым, наполовину — с настоящим, а весь конфликт заключается в том, станет ли он строителем настоящего или окажется защитником прошлого. Наши новые герои — не «пролетарские гамлеты», они плоть от плоти и кровь от крови народа, всем сердцем борющиеся за дело партии. Они вступают в конфликт не с собой, а с врагами народа. Анна Сабо — это по существу наш первый образ положительного героя — коммуниста, самоотверженного человека, подчиняющего личные интересы интересам коллектива и не боящегося никаких трудностей.

Несомненной удачей явился образ секретаря парторганизации Барна в фильме «Счастье Каталины Киш». Дядя Барн — активный, жизнера-

«Буря»



достный, умный человек; он верит в людей, помогает им и борется за них. Этот образ воплощает в себе те привлекательные черты, которые делают наших партийных руководителей столь популярными в народе.

Интересен в фильме «Боевое крещение» образ Бозине — рядовой крестьянки, которая после освобождения страны так выросла, что стала секретарем партийной организации сельского кооператива. Тысячи нитей связывают Бозине с народом, она делит с ним и радость и горе. Бозине беспощадна к врагу и великодушна с честными, но заблуждающимися людьми. Она глубоко вникает в переживания колеблющегося середняка, понимает, с какой душевной ломкой сопряжен его переход на новые формы ведения хозяйства, и потому стремится вдумчиво и тактично облегчить ему этот путь к вступлению в кооперацию.

В сценарии «Буря», написанном также, как и «Боевое крещение», Эрне Урбаном, удачным является образ Петера Гилице. Гилице всей душой болеет за кооперативное достояние. Когда на собрании членов кооператива председатель говорит о том, что не стоит бороться с трудностями, ибо государство, мол, и так поможет, Гилице страстно выступает против председателя. В образе Гилице ясно выражены черты нового крестьянина — коммуниста, защищающего интересы народа.

В Анне Сабо, Барне, Бозине, Гилице народ узнает лучших своих сынов, героев, сформированных новой, свободной жизнью. В этом великая воспитательная сила таких образов, а потому успехи, достигнутые здесь драматургами, идущими непроторенными дорогами, чрезвычайно важны и ценны для нас. Мы понимаем, что главнейшей задачей нашего киноискусства является показ современной жизни, изображение подлинных героев современности.

Особое место в нашей кинодраматургии занимает работа над воссозданием на экране таких великих образов нашей истории и национальной культуры, как Земмельвейс, Эркель или Петефи и Бем. Они олицетворяют собой все то лучшее, что дал наш народ в течение столетий и что до сих пор является примером для миллионов наших людей. В этих образах мы стремились показать патриотов, живущих для народа и превыше всего ставящих его свободу, развитие науки и культуры. При этом мы старались показать именно то, чем обогатили они культуру нашего народа, культуру человечества.

Образ Петефи — большая удача в сценарии Дьюлы Ийеш. Петефи

предстает перед нами как борец за свободу венгерского народа и всех народов мира, как поэт, который поставил поэзию на службу политике.

В образе Бема автор показал твердого, волевого солдата, патриота и революционера-интернационалиста, носящего в себе, в своем сердце мысли и чувства простых людей.

Старая венгерская кинематография, как и все буржуазное киноискусство других стран, воспевала своих героев — богатых бездельников, всяческих шалопаев и проституток, проповедовала безидейность, бесчеловечность, цинизм и пессимизм, «идеи» расовой ненависти, национализма и космополитизма.

Мы гордимся тем, что наша молодая, еще не достигшая высот художественного совершенства кинодраматургия выступает перед народом с такими благородными героями, как Анна Сабо, Йошка Гоз, Петефи и Бем, Дерине и Мати Лудаш, что новые венгерские фильмы являются носителями высоких идей человечества, бессмертных идей Маркса—Энгельса—Ленина—Сталина, что наши фильмы отмечены верой в людей, патриотизмом и пролетарским интернационализмом, гуманизмом и ненавистью к врагам народа, верой в созидательную силу масс, верой в возможность сохранения мира.

Новое содержание требует от наших кинодраматургов и новых выразительных средств. Приемы и методы, с помощью которых создавались в прежние времена «коммерческие» сценарии, пригодны для «разоблачения» тайн спальных комнат и любовных приключений, но не для изображения героев и конфликтов нашей новой действительности. Сценарии должны были стать не презираемым, а равноправным литературным жанром.

Коренным образом изменилась, например, роль диалогов в сценариях. Раньше диалог употреблялся только для того, чтобы сообщить зрителю какие-то сведения, дополняющие ход действия, информировать о непоказанных событиях. Теперь диалог, не подменяя своеобразных выразительных средств киноискусства, стал одним из сильнейших средств раскрытия характера героя, его внутреннего мира.

По-новому ставим мы и вопросы построения эпизодов, связей их между собой, добиваясь более многостороннего раскрытия характеров.

* * *

Отмечая успехи кинодраматургии, выражающиеся в ее идейной направленности, в правильном выборе тем, в поисках новых конфликтов, мы не

«Восстало море»

«Восстало море»

закрываем глаза и на недостатки. Наши сценарии еще не свободны от схематизма изображения, события современной жизни в них несколько «инвентаризированы», образы порой недостаточно глубоко охарактеризованы, язык героев часто напоминает книжный, а не живой, разговорный, нехватает некоторым нашим произведениям подлинной поэзии и романтики.

Корни этих погрешностей кроются в том, что наши писатели недостаточно многосторонне изучили жизнь, не глубоко осознали, участниками каких великих исторических преобразований они являются, поверхностно понимают нашу новую действительность.

Этим, например, объясняются недостатки таких фильмов, как «С песней жить хорошо» и «На всех парах», где образы партийных руководителей, оторванные от развития действия, создают неправильное представление о роли и значении партии в жизни нашего народа.

Характерным проявлением схематизма является также боязнь изображения острых конфликтов (все должно быть гладко!), что лишает сценарии драматичности и наносит киноискусству большой вред, так как не мобилизует зрителя на борьбу с трудностями.

В погоне за содержательностью произведения некоторые авторы стремятся напичкать сценарий проблемами так, как будто в одном фильме надо сказать абсолютно все. Обилие проблем в сценарии, естественно, приводит к декларативности, к поверхностному отображению жизни. Наглядным примером тому служит сценарий «Освобожденная земля».

Проявляется схематизм и в пренебрежении к личной жизни героев. Центром драмы становились производственно-технические проблемы, а духовный мир человека, многообразные столкновения между людьми выпадали из внимания.

Отдельные авторы грешат использованием драматургических шаблонов, а также механическим копированием отдельных творческих решений, присущих советским фильмам.

Одной из форм проявления схематизма является игнорирование национальной формы художественного произведения. Некоторые конфликты и сюжетные положения, разрабатываемые в сценариях, выглядят поэтому условными, отвлеченными: они как бы не порождены конкретными венгерскими обстоятельствами, а без труда могут быть перенесены в любую другую народно-демократическую страну.

Развернутая нашей партией борьба против схематизма дала уже серьезные результаты: в сценариях таких фильмов, как «Боевое крещение», «Буря», «Восстало море» мы встречаемся со значительно более смелым, более красочным и полнокровным изображением действительности.

Законченные или заканчиваемые сценарии, идущие в производство в 1953 году, доказывают, что наша литература способна преодолеть присущие ей недостатки и углубить достигнутые успехи.

Шагом вперед в развитии нашей кинодраматургии является, например, находящийся в производстве сценарий Шандора Калмана «День гнева». Он отображает славный период прошлого венгерского народа, героическую борьбу пролетарской диктатуры 1919 года против внутренних предателей и империалистической интервенции. Впервые воссоздавая образ вождя венгерского народа Матиаса Ракоши, сценарий показывает эпоху через судьбу рядовых героев-рабочих маленького венгерского городка, простых солдат революции.

Шандор Андраш и Бориш Палотаи заканчивают работу над сценарием о строителях Сталинвароша. Герой фильма — крестьянский парень, приехавший в Сталинварош с целью заработать как можно больше денег. Он довольно хорошо справляется со своими обязанностями, но работает без огонька. Поссорившись с начальством, он решает покинуть Сталинварош. Однако его бригада, тоже состоящая из крестьян, не покидает города, а выступает против своего бригадира. В конце концов герой понимает, что стал на неправильный путь, что личное счастье может быть достигнуто только вместе с коллективом.

В производстве находится сценарий молодого писателя Петера Халас «Под городом», посвященный строителям будапештского метрополитена. Основное достоинство сценария в том, что он правдиво и глубоко отображает формирование нового человека в процессе социалистического строительства. Сценарий показывает, как перерождается и сплачивается разрозненная вначале масса, как корыстные, ограниченные люди превращаются в сознательных членов коллектива.

Тибор Барабаш закончил сценарий «Лейтенант Ракоци», повествующий об одном из периодов борьбы за национальную независимость страны. В центре произведения стоит простой солдат Янош Борнемисса, который, по записям историков, захватил со своим отделением главнокомандующего австрийской армии Стархемберга и казну австрийской армии. Сценарий рассказывает о силе патриотизма, личной храбрости и героизме Яноша Борнемиссы.

Продолжает работу над сценарием о катастрофе в шахте Сухакалло драматург Тибор Тардош. В декабре 1952 года в небольшой шахте Сухакалло прорвались грунтовые воды и отрезали семнадцати шахтерам выход на поверхность. При капитализме эти люди были бы обречены на смерть, но в народно-демократической Венгрии вся страна поспешила им на помощь. Сам товарищ Матиас Ракоши руководил спасением горняков. После нескольких дней самоотверженной, неутомимой работы удалось спасти всех.

О великом венгерском художнике-реалисте Мункачи пишет сценарий Шандор Даллош; лауреат Сталинской премии Тамаш Ацел работает над сценарием, разоблачающим тито-фашистов.

Писатель Тибор Дери готовит экранизацию своего романа «Ответ», стремясь исправить присущие его произведению ошибки, которые были недавно вскрыты в ходе острой литературной дискуссии.

Мы имеем все объективные условия для развития кинодраматургии. Закрепляя достигнутые успехи, мы добьемся ее дальнейшего расцвета, еще больше приблизив киноискусство к жизни нашего народа, строящего социализм.

ВЕНГЕРСКИЕ КИНЕМАТОГРАФИСТЫ В МОСКВЕ

ЕВА СЕРЕНИ
лауреат премии Кошута

Освобождение нашей родины героической Советской Армией и образование народно-демократической республики не могло не сказаться на всех сторонах нашей культуры, в том числе и на киноискусстве.

О том, что́ собой представляла венгерская кинопромышленность, когда она находилась в руках частных предпринимателей, мы теперь и вспомнить без улыбки не можем. Кинопроизводство (я сознательно говорю о производстве, потому что в те времена кино у нас было чем угодно, только не искусством) считалось все еще находящимся в младенческом состоянии, хотя по возрасту оно уже давно должно было стать бородатым... По сравнению с зарубежной кинопродукцией наши фильмы выглядели именно младенцами, отставшими в своем художественном и техническом развитии от общего уровня. Правда, по содержанию они ничем не отличались от той халтуры, которую распространяла по всему миру буржуазная кинематография. Разумеется, их тематика была полностью лишена социальных мотивов: кинопредприниматели не были заинтересованы в отражении жизни угнетенных народных масс.

За производство фильмов брались, как правило, случайные люди. Это были торговцы лошадьми, маклеры, агенты по продаже кож, текстиля... О кино им было известно лишь то, что существует еще и такой способ быстро делать деньги — выпускать кинокартины. Эти «кинофабриканты» стремились находить самые душещипательные темы и делать фильмы за предельно короткие сроки.

Сейчас уже кажется невероятным, что некоторые из наших кинофильмов создавались не более, как за девять — пятнадцать дней! Случалось даже, что сценарий писался во время съемок. О том, какую роль придется играть, актер нередко узнавал только перед началом съемок, и ему, естественно, нехватало времени не только на работу над образом, но даже на простое заучивание текста. Диалоги писались на больших досках, и актеры во время съемок смотрели не столько на партнеров, сколько на надписи.

Кинопроизводство годами топталось на месте. Некоторые киноработники старались устроить свою «карьеру» за рубежами страны...

Много можно было бы рассказывать о том времени, но, пожалуй, достаточно и того, что сказано.

О современном состоянии венгерского киноискусства советские зрители могут до некоторой степени судить по демонстрировавшимся на фестивале фильмам.

Венгерское кинопроизводство превратилось теперь в подлинное киноискусство. Пусть наши кинопроизведения еще не лишены ошибок, пусть некоторые из созданных образов еще

не совсем удачны, но дух нашего киноискусства чист и возвышен. По идейному уровню наши фильмы даже нельзя сравнивать с прошлой кинопродукцией.

Техническое оборудование венгерской кинопромышленности все более совершенствуется. Следующим пятилетним планом предусмотрено строительство новой кинофабрики, оснащенной самым совершенным оборудованием.

Резко изменились сроки и качество подготовки фильмов. Картина «Венгерские мелодии», в создании которой я участвовала, является, например, результатом шестимесячного труда. Новый большой исторический фильм «Восстало море», повествующий о Петефи и революционно-освободительной войне 1848 года, создан после еще более основательной подготовительной работы. Теперь актер готовится очень старательно, тщательно анализирует полученную им роль, обсуждает ее совместно со всеми членами съемочного коллектива. Он изучает не только образ, который ему предстоит исполнять, но и эпоху, в которой происходит действие. Репетиции к фильмам у нас теперь проводят наподобие театральных, по методу Станиславского.

Венгерское киноискусство не только поднимает современные темы, но обращается и к произведениям наших писателей-классиков, и к показу прошлого. Я, например, играла в фильме «Шутки богатых», созданном по мотивам романа Жигмонда Морица — одного из наиболее значительных представителей венгерского критического реализма, а также в фильме «Венгерские мелодии», рассказывающем о жизни и творчестве нашего великого композитора Эркеля. Историческим героям посвящены также кинофильмы «Земмельвейс», «Мечта актрисы» и «Восстало море».

Наше правительство проявляет любовную заботу о развитии кинематографии, в результате чего она достигла серьезных успехов за последние годы. На международном кинофестивале в Карловых Варах в 1952 году были удостоены премий три венгерских фильма.

Мы никогда не смогли бы добиться значительных достижений без помощи советского киноискусства. Мы многому научились на советских фильмах, многое позаимствовали из опыта их создателей, побывавших у нас и плодотворно влиявших на нашу работу.

Кроме советских, мы за последние годы видели немало интересных польских, чехословацких, китайских, корейских и немецких фильмов. Тесные дружеские связи между странами народной демократии содействуют обогащению нашей кинокультуры, а наши фильмы, идейный и художественный уровень которых повышается из года в год, являются одним из важных средств борьбы за мир во всем мире.

МАРТОН КЕЛЕТИ

заслуженный деятель искусств
лауреат премии Кошута

Первое, что бросилось нам в глаза, когда мы въезжали в Москву, это грандиозное здание нового университета на Ленинских горах. Этот Дворец науки произвел на меня впечатление символа мирной, творческой работы советского народа. Радостно было видеть Москву, Красную площадь, Кремль, о котором столько слышал. И я счастлив, что здесь, в Москве, смогу лично поблагодарить за все то, что получил от Советского Союза.

Моя настоящая творческая работа началась только после освобождения Венгрии Советской Армией. Фильмы я снимал и прежде, но капиталисты никогда не предоставили бы мне возможности создать такое произведение, как, например, биографический фильм о нашем великом национальном композиторе Эркеле. Они отпускали свои деньги прежде всего на создание глупеньких комедий, в которых видели источник легкой наживы. Эти картины приходилось изготовлять, как правило, в течение десяти—двенадцати дней «поточным

методом», что совершенно исключало возможность творческой работы.

После освобождения страны я поставил ряд фильмов, которые, к моей большой радости и гордости, демонстрировались и в Советском Союзе. Самый «старый» из них — «Мишка-аристократ» — сатирически разоблачал еще так недавно могущественную у нас аристократию. Известны советскому зрителю и последующие мои кинокомедии: «Яника», разоблачающая лживую американскую пропаганду, и «Новички на стадионе», пропагандирующая занятия спортом.

Я поставил также комедийные фильмы «С песней жить хорошо» — о культработе на предприятии, «С юным сердцем» — о жизни учеников венгерских ремесленных училищ и сатирическую короткометражку «Месть брака», рассказывающую о том, как бракодел пострадал от собственного брака.

Я собираюсь и в дальнейшем создавать кинокомедии, считая это одной из своих основных творческих задач.

Советскому зрителю знакомы также мои фильмы «Странный брак» и «Венгерские мелодии». Первый из них является экранизацией антиклерикального романа выдающегося венгерского романиста Калмана Миксата. Фильм был создан как раз в то время, когда клерикальная реакция всеми силами старалась подорвать народную демократию. Идейная острота романа и его художественная сила помогли нам создать фильм, повествующий о прошлом, но обращенный в настоящее. Актуальности звучания стремился я добиться и в фильме «Венгерские мелодии». В образе нашего самого большого композитора я хотел показать такого художника, который все свое творчество, всю свою жизнь посвящает народу и борется вместе с ним за лучшее будущее.

Большую помощь нашей работе оказывают советские фильмы, теоретические труды советских работников кино, а также их личные советы.

Мой следующий фильм будет посвящен одной из важнейших строек нашего пятилетнего плана — социалистическому городу Сталинварош. Сценарий фильма уже закончен, и в ближайшее время мы приступаем к съемкам. Я стремлюсь в этой работе показать новую жизнь на примере судьбы строителя города.

В ближайшее время я буду работать также над новым короткометражным фильмом, сатирически высмеивающим всякого рода предрассудки.

Я убежден, что личные встречи с работниками советского кино, дружеское обсуждение и критика моих фильмов станут новым источником силы и воодушевления в моей дальнейшей работе.

КАЛМАН ЛАТАБАР

лауреат премии Кошута

Я безгранично счастлив, что мне была предоставлена возможность побывать в Советском Союзе.

Прежде я не имел случая непосредственно ознакомиться с этой чудесной страной, но свет, излучаемый ею, достиг и нас, и я уже ощущал на себе его животворную силу.

Советский Союз защищает сокровище каждого трудящегося — мир, а мир обеспечивает художнику возможность творчества.

На каждом шагу я имел здесь возможность убедиться в том, что попал к друзьям, что меня здесь знают. Знают меня и в других странах лагеря мира, до самого Китая. Говорю я это не из бахвальства.

Недавно, когда мне пришлось лежать в больнице, я познакомился с одной китайской четой. Произошло это случайно. Я подошел к ним, чтобы полюбоваться их чудесным черноволосым с миндалевидными глазами младенцем. Оказалось, что супруги меня знают по фильмам и даже помнят мою фамилию.

К сожалению, я не понимал их речи, а они — моей. Но тем не менее мы воочию убедились, что различие языков не является препятствием к возникновению теплой дружбы между сыновьями различных народов.

Как радостно чувствовать себя везде дома в этом большом лагере мира, который раскинулся от Берлина до Тихого океана!

Сколько зрителей! И как приятно, что я могу теперь и лично встретиться с такой значительной их частью, узнать их мнение о моем творчестве, прислушаться к замечаниям, почерпнуть силу в одобрении.

У меня давно уже созрело сознание необходимости такой встречи с теми, к кому я обращаюсь. Не легкое ведь дело передавать новое содержание новых произведений новому зрителю! А задачи, которые встают передо мной в повседневной работе в театре и кино, настолько новы, что я, человек уже не молодой, иногда чувствую, как одновременно с растущими творческими задачами расту и я сам.

Это чувство жило во мне, когда я создавал в венгерской оперетте первый положительный образ представителя простого народа. И неудивительно. Эта роль глубоко отличалась от того, что я исполнял столько времени, и теперь я должен был появиться перед зрителями совсем в новом облике.

Может, это и странно, но тем не менее я и сейчас, приехав в Советский Союз, ощущаю какое-то внутреннее волнение. Передо мною снова встает огромная задача: за короткое пребывание охватить как можно больше из опыта самого передового в мире социалистического искусства и плодотворно использовать все это на пользу нашего искусства.

Слезы и улыбка — близкие родственники. Настолько близкие, что человек даже не всегда сам точно знает, смеется он или плачет, не замечает, когда сквозь слезы улыбается или когда во время смеха в уголках его глаз выступают слезы. Поэтому-то искусство смешить не менее ответственно, чем любой жанр драматического искусства, включая трагедию. Нам не безразлично, чем мы можем растрогать людей. Так же не безразлично и то, чем мы смешим их. Я думаю, это особенно справедливо по отношению к нашим дням, когда новые зрители, возможно, усмехнутся, увидя то, над чем когда-то плакали, или прольют слезу над тем, что когда-то смешило.

Я знаю, что с новыми задачами возрастает и ответственность. Наши фильмы демонстрируются во всех странах лагеря мира, и это повышает значение каждого нашего слова, каждого жеста, каждой улыбки и каждой слезинки.

Советские театры богаты изумительными традициями. Театральное искусство является национальной гордостью советского народа.

Я убежден, что личные встречи с советскими зрителями, с советскими киноработниками помогут в разрешении стоящих передо мной задач.

Ответственный редактор В. Н. ЖДАН
Редколлегия: Г. В. АЛЕКСАНДРОВ, В. В. ГРАЧЕВ, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, М. Г. ПАПАВА, Л. П. ПОГОЖЕВА, М. Э. ЧИАУРЕЛИ
Оформление худ. М. М. Милославского
Адрес редакции: Москва, Ленинградское шоссе, д. 44/2; тел. Д 3-15-87, доб. 33.

А 02565. Сдано в производство 25/V 1953 г. Подписано к печати 16/VI. Формат бумаги 70×108¹/₁₆. Печатных листов 10,96. Учетно-издательских листов 10,69. Тираж 11.600 экз. Зак. 1012.

Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР» имени И. И. Скворцова-Степанова. Москва, Пушкинская пл., 5.

Цена 10 руб.